اردو ہندی فکشن میں اساطیر

ناز قادری

اردو ہندی فکشن میں اساطیر

مصنف
پروفیسر ناز قادری

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی
وزارت تعلیم، حکومت ہند
فروغ اردو بھون، FC-33/9، انسٹی ٹیوشنل ایریا، جسولا، نئی دہلی۔ 110025

پہلی اشاعت : 2021
تعداد : 550
قیمت : -/150 روپے
سلسلہ مطبوعات : 2063

Urdu Hindi Fiction mein Asateer
Author: Prof. Naz Qadri

ISBN:978-93-89612-84-4

ناشر: ڈائرکٹر، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، فروغ اردو بھون، FC-33/9، انسٹی ٹیوشنل ایریا، جسولہ، نئی دہلی 110025، فون نمبر: 49539000، فیکس: 49539099
شعبہ فروخت: ویسٹ بلاک۔8، آر۔ کے۔ پورم، نئی دہلی۔110066 فون نمبر: 26109746
فیکس: 26108159 ای۔میل: ncpulsaleunit@gmail.com
ای۔میل: urducouncil@gmail.com، ویب سائٹ: www.urducouncil.nic.in
طابع: جے۔ کے۔ آفسیٹ پرنٹرز، بازار مٹیا محل، جامع مسجد، دہلی۔110006
اس کتاب کی چھپائی میں 70GSM, TNPL Maplitho کاغذ استعمال کیا گیا ہے۔

پیش لفظ

افراد و اجتماع کی ترقی آگہی اور معلومات سے مشروط ہے اور آگہی کے تمام دروازے کتابوں کے ذریعے ہی کھلتے ہیں۔ کتابیں ہمیں روشنی کی ایک نئی دنیا سے روشناس کراتی ہیں اور ہمارے احساس و اظہار کو تحریک عطا کرتی ہیں۔ مگر صارفی معاشرت نے ہماری ترجیحات بدل دی ہیں۔ کتابوں سے ذہنوں کا رشتہ کمزور پڑتا جارہا ہے۔ ڈیجیٹل ٹکنالوجی کی وجہ سے متبادل قرأت کی ایک نئی صورت جنم لے رہی ہے۔ اس کے باوجود حقیقت یہ ہے کہ مطبوعہ کتابوں کی معنویت کم نہیں ہوئی بلکہ کتابیں ہمیشہ زندہ رہیں گی کیونکہ مطبوعہ کتابوں کے لمس کی لذت ہی کچھ اور ہوتی ہے۔ ای بکس نے گو کہ قاری کا ایک نیا طبقہ پیدا کیا ہے مگر مطبوعہ کتابوں سے آج بھی دنیا کی بڑی آبادی کا رشتہ قائم ہے اور یہی وجہ ہے کہ دنیا کی مختلف زبانوں میں کتابوں کی اشاعت کا سلسلہ حسب سابق جاری و ساری ہے۔

علمی اور تہذیبی ورثے کا تحفظ ہمیشہ سے ایک اہم مسئلہ رہا ہے اور ہمارے ارباب نظر نے اس کے تحفظ کے لیے مختلف صورتیں بھی نکالی ہیں۔ قومی اردو کونسل بھی ایک ایسا ادارہ ہے جس نے علمی اور تہذیبی وراثت کے تحفظ کے لیے مختلف علوم و فنون کی نہ صرف کتابیں شائع کی ہیں بلکہ 'ای کتاب' کے ذریعے بھی اس کے تحفظ کی ایک نئی صورت نکالی ہے۔ قومی اردو کونسل نے

جہاں لسانیات، ادبیات، تکنیکی و سائنسی علوم، ریاضیات، شماریات اور دیگر علوم کی فرہنگ و اصطلاحات، کلاسیکی ادب پاروں، نادر و نایاب کتابوں کی اشاعت کا سلسلہ قائم رکھا ہے وہیں ''ای کتاب'' اور'' ای لائبریری'' کے ذریعے اہم کتابوں کے تحفظ کی بھی کوشش کی ہے۔ کونسل نے ذولسانی (اردو اور انگریزی) ایپ ''ای کتاب'' تیار کیا ہے جس میں گلوبل لینگویج سپورٹ کے علاوہ انٹریکٹو فہرست کے ذریعے مطلوبہ باب تک رسائی اور الفاظ کے معانی دیکھنے کی سہولت بھی موجود ہے۔ کونسل سے شائع شدہ اہم کتابیں اس کی ویب سائٹ [ای لائبریری] پر موجود ہیں تاکہ زیادہ سے زیادہ لوگ کونسل کی اہم مطبوعات سے استفادہ کرسکیں۔ قومی اردو کونسل نے کم قیمت پر اردو زبان و ادب کا سرمایہ شائقین تک پہنچانے کی کوشش کی ہے اور کونسل اپنے اس مقصد میں کامیاب بھی ہے کہ اس کی کتابیں صرف برصغیر نہیں بلکہ بین الاقوامی سطح پر نہایت قدر کی نگاہ سے دیکھی جاتی ہیں۔ کونسل ترجیحی طور پر ان کتابوں کی اشاعت کرتی ہے جس کے ذریعے ہم حیات و کائنات کے رموز و اسرار، آداب زندگی اور قرینۂ اظہار سے اچھی طرح واقف ہوسکیں۔

یہ کتاب بھی اسی سلسلے کی کڑی ہے۔ مجھے امید ہے کہ یہ کتاب اساتذہ اور طلبا کے علاوہ عام قارئین کے لیے بھی بے حد مفید ثابت ہوگی۔

شیخ عقیل احمد

ڈائرکٹر

فہرست

تقدیم

پروفیسر ناز قادری نے ''اردو ہندی فکشن میں اساطیر'' کے عنوان سے جو تحقیقی اور تنقیدی کام کیا ہے وہ نہ صرف قابل تحسین ہے بلکہ حد درجہ قابل قدر بھی ہے۔ اسطور اور اساطیر کی اصطلاحیں بے حد معروف ہیں۔ لیکن اب تک ان کے تعلق سے کوئی مستقل اور مفصل تحقیقی اور تنقیدی کام اردو میں نہیں ہوا تھا۔ یہاں اس بات کی وضاحت ضروری ہے کہ ہندوستان میں نہیں ہوا تھا البتہ پاکستان میں ہوا ہے جس کا حوالہ پروفیسر ناز قادری نے دیا ہے۔ اس موضوع پر کام ہندوستان میں اس لیے نہیں ہوا تھا کہ اس بارگراں کو اٹھانا ہر ایک کے بس کی بات نہیں تھی۔ لیکن جس بار نے سب پر گرانی کی اسی کو اس ''ناتواں'' نے اس خوبی اور عمدگی سے اٹھایا ہے کہ وہ اس پر جتنا بھی ''ناز'' کرے کم ہے۔

اساطیر اصل میں قدرتی اور سماجی مظاہر سمجھنے اور بیان کرنے کی اولین کوششیں ہیں۔ اساطیر کیا ہیں؟ اور کیوں ہیں؟ ان کی معنویت کی کون سی جہتیں ہیں؟ ان باتوں کی کھوج اور تلاش پروفیسر ناز نے بڑی ہی عرق ریزی کے ساتھ کیا ہے۔ انھوں نے اپنی کتاب کے تمام ابواب اس موضوع کے ہر پہلو پر بڑی تحقیق کے ساتھ تنقیدی نظر ڈالی ہے اور بڑی ہی گیرائی اور گہرائی کے ساتھ موضوع کا احاطہ کیا ہے۔

باب اول میں پروفیسر ناز نے موضوع سے وابستہ مسائل و مباحث کا احاطہ کیا ہے۔ جیسے آگ کے تعلق سے جو اساطیر ملتے ہیں اور اس سے جو تصورات وابستہ ہیں ان کی تفصیل تحقیق

نقطہ نظر سے بیان کی ہے، زبان کے آغاز اور پیدائش کے تعلق سے جو مباحث ملتے ہیں ان کا احاطہ کیا ہے یا پھر دیوی دیوتاؤں کا تصور جس طرح اساطیر میں داخل ہوا اس کے تعلق سے بحث کی ہے اور دنیا میں قدرتی اور سماجی مظاہر کے تعلق سے جو اساطیر ملتے ہیں انھیں بیان کیا ہے۔

دوسرے باب کا عنوان ہے ''اساطیر اور مہماتی قصوں کا تصور کا ایک مجمل مطالعہ''۔ اس عنوان کے تحت پروفیسر ناز نے بڑی ہی تحقیق کے ساتھ اساطیر کے تعلق سے جو وضاحتیں مختلف اہم کتابوں میں ملتی ہیں ان کی تفصیل پیش کی ہے۔ اساطیر کے معنوں اور مفہوم کی وضاحت کے لیے یہ باب کلیدی حیثیت رکھتا ہے۔

باب سوم ''ادب پر اساطیر اور مہماتی قصوں کا اطلاق'' کس طرح سے ہوتا ہے اس کی وضاحت کی گئی ہے۔ اس باب میں پروفیسر قادری نے اس بات کی وضاحت کی ہے کہ ہر تہذیب و ثقافت میں اساطیر رائج ہوتے ہیں۔ اس لیے کہ وہ اس کے اقرار کے لیے ایک پیغام ہوتے ہیں، جو علامتوں کے ذریعہ دیے جاتے ہیں۔

باب چہارم ''افسانوی ادب میں اساطیر کا مطالعہ'' کس طرح سے کیا جا سکتا ہے اس کی وضاحت کی ہے۔ اس میں سب سے پہلے انھوں نے اس بات سے بحث کی ہے کہ تخلیقی ادب کی وہ کون سی خصوصیات ہیں جو اس کو دوسری تحریروں سے الگ اور ممتاز کرتی ہیں۔ اس کے بعد انھوں نے اساطیر ادب کی اجمالی تاریخ پیش کی ہے جس میں وہ اس بات کی وضاحت کرتے ہیں کہ اساطیر، ادب کی تخلیق میں ابتدا ہی سے استعمال ہوتے رہے ہیں۔ جیسے یونانی ڈراموں میں اساطیر سے مواد لیا گیا ہے۔ وہ ان ڈراموں کا حوالہ دیتے ہیں جن میں اساطیری قصوں سے مواد لیا گیا ہے۔ پھر ہندوستان کی قدیم اور اہم کتابوں رامائن اور مہابھارت کا حوالہ دیتے ہیں جن میں اساطیر سے مواد اخذ کیا گیا ہے۔ اس سلسلے میں انھوں نے اردو کی قدیم داستانوں میں جو اساطیر کے اثرات ملتے ہیں ان کی تفصیل بیان کی ہے۔ اس کے بعد وہ بتاتے ہیں کہ ''موجودہ ادوار میں بھی اسطور سازی ادبی تخلیق کا شیوہ خاص'' رہی ہے۔ اس طرح قدیم ترین تخلیقات سے لے کر جدید تر اردو تخلیقات میں جو اساطیر کے اثرات ملتے ہیں انھیں پروفیسر ناز نے بڑی ہی تحقیقی ژرف نگاہی کے ساتھ پیش کیا ہے۔

پروفیسر ناز قادری نے اپنے مقالے کے پہلے چار ابواب میں ادب اور اساطیر میں جو گہرا تعلق ہے اس کو نہایت مدلل اور حد درجہ تحقیقی انداز میں پیش کیا ہے۔ اس کے بعد انھوں نے دو

اردو کے دو ہندی کے افسانہ اور ناول نگاروں کو لے کر ان کی تخلیقات میں جو اساطیری اثرات ملتے ہیں ان سے بحث کی ہے۔ کتاب کے پہلے چار ابواب میں بڑی تحقیق کے ساتھ اساطیر کیا ہیں؟ ان کا ادب کے دوسرے موضوعات سے کیا تعلق ہے، ادب کی کون کون سی خصوصیات ہیں جن پر اساطیر اور مہماتی قصوں کا اطلاق ہو سکتا ہے اور آخر میں افسانوی ادب میں اساطیر کا مطالعہ کیوں اور کس لیے کیا جاتا ہے؟ ان تمام باتوں کا جائزہ پروفیسر ناز نے بڑی تحقیق اور تنقید کے ساتھ کیا ہے۔

پانچویں باب سے اردو ہندی کے ایک ایک ادیب کی افسانوی تخلیقات کا جائزہ لیتے ہیں۔ اس لیے باب پنجم کا عنوان ہے ''راجندر سنگھ بیدی کے فن میں اساطیر اور مہماتی قصوں کے اثرات''۔ اس باب میں راجندر سنگھ بیدی کے فن کا جائزہ لیتے ہوئے انھوں نے بڑی جستجو کے ساتھ بیدی کے ان تمام افسانوی کارناموں کا احاطہ کیا ہے جہاں اساطیری اثرات کارفرما ہیں۔ وہ آخر میں اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ بیدی کے افسانوں کے ''تانے بانے میں ترقی پسند فکر اور مابعد طبعیاتی روایات'' ملتی ہیں۔ انھوں نے اپنی بات کو مدلل اور فکر انگیز انداز میں ثابت کیا ہے۔

باب ششم میں ''انتظار حسین کے فن میں اساطیر اور مہماتی قصوں کے اثرات کی نوعیت'' کا جائزہ لیا گیا ہے۔ سب سے پہلے انھوں نے آزادی کے بعد کے افسانہ نگاروں میں انتظار حسین کی افسانہ نگاری کی جو انفرادیت رہی ہے اسے نمایاں کیا ہے جیسا کہ پروفیسر گوپی چند نارنگ نے لکھا ہے کہ ''انتظار حسین نے اردو افسانے کو نئے فنی اور معنیاتی امکانات سے آشنا کرایا اور اردو افسانے کا رشتہ بیک وقت داستان حکایت، مذہبی روایتوں، قدیم اساطیر اور دیو مالا سے ملا دیا'' اس کے علاوہ انتظار حسین کی یہ بھی انفرادیت رہی ہے کہ انھوں نے اپنے ماخذات کے مطابق زبان کا استعمال کیا ہے جیسے قرآن شریف کے واقعات کا حوالہ دیتے وقت ان کی کوشش ہوتی ہے کہ وہ اسی کے مطابق زبان و بیان اختیار کریں۔ اس کے ساتھ انتظار حسین کے افسانوں میں جو ہندوستانی اساطیر کے اثرات ملتے ہیں انھیں بڑی تفصیل کے ساتھ بیان کیا ہے۔

باب ہفتم میں راہی معصوم رضا کی تخلیقات میں اساطیر اور مہماتی قصوں کے جو اثرات ملتے ہیں ان کا جائزہ لیا گیا ہے۔ راہی گو اردو کے معروف شاعر ہیں لیکن انھوں نے افسانے اور ناول ہندی میں لکھے ہیں۔ پروفیسر قادری نے انھیں ہندی کے افسانہ نگار کی حیثیت سے لیا ہے۔ پروفیسر ناز نے راہی کے تمام ناولوں کا تجزیہ بڑی باریک بینی کے ساتھ کیا ہے اور جہاں بھی اساطیر

کے اثرات ہیں انھیں نمایاں کیا ہے۔ پروفیسر ناز نے راہی کی تخلیقات میں جو ہندوستانیت ہوتی ہے اسے خاص طور سے نمایاں کیا ہے۔ ''اسطوری فکر'' میں بھی ہندوستانیت ملتی ہے اس لیے کہ وہ ہندوستانی اساطیر ہی کو ترجیح دیتے ہیں۔

باب ہشتم میں ہندی کے ایک اور ادیب کملیشور کی تخلیقات کا تنقیدی جائزہ لیا گیا ہے اور جو اساطیری اثرات ملتے ہیں ان پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ پروفیسر ناز کملیشور کی افسانہ نگاری کی یہ خصوصیت بتاتے ہیں کہ وہ عصر حاضر کے حالات کا تجزیہ انسان کی قدیم تہذیبی روایات کے کسی نہ کسی واقعہ سے جوڑ کر اپنی تخلیقات میں پیش کرتے ہیں۔ اسی وجہ سے ان کا افسانوی ادب ''علم الاقوام اور علم الاساطیر کا ایک خوب صورت سنگم'' معلوم ہوتا ہے۔ اسی انداز میں انھوں نے کملیشور کی تخلیقات کے مختلف پہلوؤں کو بڑی عمدگی کے ساتھ نمایاں کیے ہیں۔

پروفیسر ناز قادری نے اپنی کتاب بلکہ اسے تحقیقی مقالہ کہنا چاہیے، اساطیر کے مختلف پہلوؤں کو اتنا اور ایسا اجاگر کیا ہے جس کی اردو زبان وادب میں نظیر نہیں ملتی۔ اس مقالے سے پہلے دو کتابیں ایسی ملتی ہیں جو اساطیر سے متعلق ہیں پہلی کتاب ڈاکٹر قاضی عابد نے ''اردو افسانہ اور اساطیر'' کے عنوان سے 2002 میں لکھی تھی۔ ڈاکٹر عابد شعبہ اردو، زکریا یونیورسٹی ملتان سے وابستہ ہیں۔ دوسری کتاب ڈاکٹر سید یحییٰ نشیط کی ''اسطور فکر و فلسفہ اردو شاعری میں'' ہے۔ جیسا کہ کتابوں کے عنوان سے ظاہر ہے کہ دونوں کتابیں صرف اساطیر کے بارے میں نہیں ہیں۔ ڈاکٹر ناز قادری پہلے اسکالر ہیں انھوں نے صرف ''اساطیر'' کو اپنا موضوع بنایا ہے۔ ایسا اور اتنا اچھا کام کیا ہے کہ اس موضوع کا حق ادا ہو گیا ہے۔ ان کا یہ کام ہر لحاظ سے لائق تحسین ہے۔ وہ اپنے اس کام پر جتنا بھی ''ناز'' کریں وہ اسم بہ مسمّیٰ ہوگا۔ یہ اپنی نوعیت کا اردو زبان وادب میں پہلا کام ہے اور ایک اہم اضافے کی حیثیت رکھتا ہے۔ مجھے امید ہی نہیں یقین ہے کہ ان کا یہ کام اشاعت کے بعد ہاتھوں ہاتھ لیا جائے گا۔

پروفیسر یوسف سرمست
سابق صدر شعبہ اردو، عثمانیہ یونیورسٹی، حیدرآباد

حرفے چند

ادب ہی نہیں نفسیات (psychology) بشریات، اور تہذیبی مطالعات (cultural studies) جیسے شعبہ ہائے علوم میں بھی اساطیر کی دریافتوں اور ان کی علامتی معنویتوں کی خاص اہمیت ہے۔ ہندوستان، مصر، یونان، چین اور روم کے علاوہ بابل و نینوا کے اساطیر بھی تحقیق کے مستقل موضوع ہیں۔ انیسویں صدی میں جب کئی علوم کی حد بندیاں قائم ہوئیں اور اسی صدی میں جب یہ خیال جڑ پکڑنے لگا کہ ایک سطح پر تمام شعبہ ہائے علوم کئی اعتبار سے ایک دوسرے سے ہم آہنگ ہیں۔ ان کے اکثر سرچشموں میں بھی بڑی مماثلتیں ہیں لیکن ایسے بہت سے امور ہیں جو انھیں ایک دوسرے سے ممتاز بھی کرتے ہیں۔ اس طرح ہر شعبہ علم سے دوسرے شعبہ علم کی جو شاخیں پھوٹ رہی تھیں۔ ان شاخوں ہی میں نئے برگ و بار کا امکان بھی مضمر تھا۔ مثلاً فلسفے کی کوکھ سے جمالیات اور پھر نفسیات نے جنم لیا۔ سماجیات، اقتصادیات، تہذیبیات وغیرہ علوم کی بھی علاحدہ علاحدہ زمرہ بندی ہوئی۔ ان کے نمایاں امتیازات کی وجہ سے انھیں علیحدہ علیحدہ علوم کا درجہ تفویض ہوا۔

اساطیر خود ایک علم ہے۔ اساطیر کے علاوہ لیجنڈس (legends) اور فیبلس (fables) کا مطالعہ بھی آثاریات میں خاص اہمیت کا حامل ہے۔ ہر خطے کے اساطیر کا پورا ایک نظام ہے۔ جسے mythosphere کہا جاتا ہے۔ یہ ایک مکمل اساطیری یا افسانوی دنیا ہے۔ جس کا اپنا ایک جغرافیہ ہے، اپنی ایک تاریخ ہے، اپنا ایک کلچر ہے اور ممکنہ حد تک اپنی ایک زبان یا زبانیں ہیں۔ اگر چہ

اساطیری کردار بہ ظاہر بے حد فوق الفطری، عجیب الخلقت، تو ہمی اور غیر عقلی معلوم ہوتے ہیں۔ ان کے اعمال بھی عجیب وغریب ہوتے ہیں۔ جو عام انسانوں سے مختلف اور سماوی نظر آتے ہیں۔ ان میں بھی منفی اور مثبت کردار ہوتے ہیں۔ خیر ہی نہیں شر کی نمائندگی کرنے والے کردار بھی ہوتے ہیں۔ ان میں بھی حسد، لالچ، جھوٹ، مکر اور خود غرضی جیسی عادات وخصائل ہوتے ہیں۔ جن کے مقابلے پر خیر وصداقت، نیکی واخلاص کے نمائندہ بھی ہوتے ہیں۔ لیکن علم الاساطیر کے ماہرین کا کہنا ہے کہ اساطیر محض من گھڑت قصے کہانیاں نہیں ہیں بلکہ ان کی تہہ میں معنویت کا ایک جہان چھپا ہوتا ہے۔ ان کے ذریعے قدیم ترین انسان کی تہذیب، اس کے تخیل کی پرواز، اس کی دانش، اس کی تخلیقیت، اس کے ارادوں، اس کے حوصلوں، اس کی امنگوں کو سمجھا جاسکتا ہے۔ یہ چیزیں انسانی ذہن کی تاریخ تک ہماری رہنمائی کرتی ہیں۔ اساطیر خود ایک سائنس ہے۔ کسی کے لیے یہ جھوٹے قصے ہوسکتے ہیں۔ کسی کے لیے مبالغے اور غلو سے بھری ہوئی داستانیں ہوسکتی ہیں۔ انھیں محض موہوم کا نام بھی دیا گیا۔ انھیں سخن باطل بھی کہا گیا اور سخن بے ہودہ کے نام سے بھی موسوم کیا گیا۔ اکثر فرہنگوں میں اساطیر کو خرافات سے بھی یاد کیا گیا۔ لیکن یہی سخن بے ہودہ، سخنِ باطل آج علم ودانش کا سرچشمہ کہلاتا ہے۔ اساطیر ہی نے فطرت کے کئی رازوں کو فاش کیا، فطرت کی مختلف قوتوں کو نام دیے۔ دنیا کی تخلیق کیسے ہوئی۔ اس کے پیچھے کون سے محرکات تھے۔ انسان اور فطرت کا رشتہ کیا ہے۔ یہ رشتہ رفاقت کا ہے یا رقابت کا۔ اساطیر نے ان کے جواب فراہم کیے۔ اساطیر نے انسان کو بہت سے ایسے طریقے بتائے جن سے وہ ناواقف تھا۔ اس طرح اساطیر خود ایک سائنس ہے۔ جو زمینوں ہی کے نہیں آسمانوں کے راز بھی ہم پر افشا کرتے ہیں، مذہب، فلسفہ اور مختلف فنون کے ابتدائی نقوش وآثار بھی اسطور میں دیکھے جاسکتے ہیں۔ اگرچہ انھیں فرضی قصوں سے موسوم کیا گیا مگر یہی قصے آفاقی صداقتوں کی طرف ہماری رہنمائی کرتے ہیں۔

یہ کہا جاسکتا ہے کہ متھ ایک ایسا اجتماعی اور عمومی عقیدہ ہے جس کی توثیق نہیں کی جاسکتی اور جسے آفاقی طور پر قبولیت حاصل ہے۔ کئی مذاہب نے اساطیر سے روشنی اخذ کی اور اپنے رہنما اصول بنائے۔ ان میں عبادات کے طریقے اور اخلاقی شعار بھی شامل ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اساطیر کی دنیا تمثیلی، خیالی اور مجازی ہوتی ہے لیکن وہ کسی نہ کسی حقیقت اور سچائی کے مظہر

ہوتی ہے جو فوری طور پر ہمارے مشاہدے میں نہیں آتی۔

دنیا کے تمام افسانوی ادب کی جڑیں انہی فوق الفطری کہانیوں، محیر العقول داستانوں، عجیب الخلقت ramances میں گھرتی چلی گئی ہیں۔ حتیٰ کہ بیسویں صدی جیسی سائنسی صدی میں بھی۔ اساطیر تمام دنیا کی زبانوں میں تخلیق کا حیرت انگیز سرچشمہ ہیں۔ اساطیر سے کردار اخذ کیے گئے ہیں۔ تصورات کو کسب کیا گیا ہے۔ زبان کی تخلیقی قوتوں کو سمجھا گیا ہے۔ جس طرح اساطیر مجاز کے پردے میں حقائق کی نمائندگی کرتے ہیں۔ ناول اور افسانے کے فن میں بھی اسی طور کو آزمایا جاتا ہے۔

میں نے اپنے اس کتاب میں اساطیر کی تعریف اور اس کے مفہوم کا تعین کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہ بھی بتایا ہے کہ کس کس طرح مختلف زبانوں کے ادب میں اساطیر کا احیا ہوا ہے۔ اردو ادب نے اساطیر کو کس طور پر اخذ کیا ہے۔ اردو میں راجندر سنگھ بیدی اور انتظار حسین کے فکر وفن میں اس کی نوعیت کیا ہے۔ ہندی میں کملیشور اور راہی معصوم رضا کے فکشن میں اساطیر کے اثرات کی شکل کیا ہے۔ یہ ایک مشکل تر تحقیقی اور تنقیدی کام ہے جس کے لیے مجھے بے حد دقتیں اٹھانی پڑیں۔ بے شمار کتابوں کا مطالعہ کرنا پڑا۔ کئی لغات اور قاموس کی ورق گردانی کرنی پڑی تب جا کر تھوڑے بہت موتی حاصل ہوئے ہیں۔ یہ موتی ہیں کہ سنگ ریزے اس کے بارے میں آپ کی رائے یعنی میرے اس کتاب کے قاری کی رائے ہی میرے لیے معتبر ہوگی۔

ناز قادری

موضوع سے وابستہ مسائل ومباحث

انسان وقت کے کسی دورانیے میں اپنی مکمل شکل میں وجود میں آیا ہو یا کسی اور شکل میں۔ یہ ایک سائنسی اور تاریخی حقیقت ہے کہ اس کی سوجھ بوجھ، اس کی حساسیت اور اس کے عمل ورد ہائے عمل کی صلاحیت کی تاریخ مسلسل جلا سے گزرتی رہی۔ ہم آج جس دور میں زندگی بسر کر رہے ہیں اور جن ذہانتوں اور بصیرتوں کے درمیان ہمارے روز وشب گزر رہے ہیں۔ ان کی تشکیل اور ان کی وضع میں صدیاں صرف ہوئی ہیں۔ ماقبل تاریخ کا وہ انسان جو زمانے کی گرد میں اٹا ہوا ہے اور جس کے بارے میں ہماری تاریخ تقریباً خاموش ہے وہ محض ایک جبلی وجود instinctive entity یا دوسرے لفظوں میں جسے فطری انسان natural man کا نام دیا جاسکتا ہے۔ یہ انسان وقت کی بھول بھلیوں میں کہیں گم ہو گیا ہے۔ اس کے بارے میں سائنس کی دلیلیں کچھ ہیں، فلسفہ کچھ کہتا ہے، سماجیات یا انسانیات کچھ کہتی ہے اور مذہب کا تصور کچھ اور ہے۔ بالعموم اس انسان کے بارے میں مختلف وسیلوں سے جو علم حاصل ہوتا رہا ہے اسے بھی پوری طرح حتمی قرار نہیں دیا جاسکتا۔ صرف قیاس آرائی ہی کو بنیاد بنا کر دلیلوں کے تانے بانے بنے جاسکتے ہیں۔

جسے ہم نظریہ ارتقا یا evolution theory کے نام سے یاد کرتے ہیں۔ اسے ایک سائنسی تحقیق سے موسوم کیا جاتا ہے۔ ڈارون نے انسانی جسم اور عضویاتی نظام کی دور بہ دور تبدیلیوں کو بنیاد بنایا تھا۔ شعور کے ارتقا کے بارے میں مارکس نے اپنی ایک آئیڈیولوجی دی۔ گویا نہ تو جسمانی اعتبار سے

انسان مکمل شکل میں پیدا ہوا تھا اور نہ ذہنی سطح پر وہ ایک تکمیل شدہ پیکر تھا۔اس معنی میں وہ آج بھی مکمل نہیں ہے۔اس تھیوری کے تحت یہ نہیں کہا جا سکتا کہ آئندہ زمانوں میں ہمارا ذہنی اور جسمانی ارتقا کن مراحل سے گزرے گا کہیں ایسا تو نہیں ہو کہ ہم فطری انسان سے مافوق الفطرت انسان بن جائیں۔قدیم انسان کے لیے غالباً ہم آج بھی مافوق الفطرت انسان ہی ہیں۔ہم نے یہاں جان بوجھ کر فوق الانسان کی اصطلاح کام میں نہیں لی ورنہ فوق الفطرت انسان اور فوق الانسان میں بہتوں کے لیے کوئی زیادہ فرق نہیں ہوگا۔

یہ تو ایک بین حقیقت ہے کہ پہلے پہل جب انسان نے شعور کی آنکھیں کھولی ہوں گی تو اسے اپنے چاروں طرف فطرت ہی کا منظر نامہ دکھائی دیا ہوگا۔وہ فطرت جو اوبڑ کھابڑ تھی، جس کی کوئی کل سیدھی نہیں تھی۔جس کی نہ تو تراش خراش ہوئی تھی اور نہ جس پر کوئی باندھ بندھا تھا۔ڈارون نے اسے blind nature سے تعبیر کیا ہے یعنی 'اندھی فطرت' فطرت اندھی فطرت ہے کہ نہیں یہ ایک متنازعہ سوال ہے۔لیکن یہ ضرور ہے کہ فطرت اور اس کی قوت،اس کے فیضان،اس کی نعمتوں اور اس کی شفقتوں کو انسان نے سمجھا اور اس کی جلا کاری بھی کی اور اس کے اندر چھپے ہوئے دفینوں کو بھی باہر نکالا۔آگ بھی اسی کے اندر چھپی ہوئی تھی۔انسان کے ارتقا کی تاریخ میں آگ، پانی، پہیہ،اور زبان کی خاص اہمیت ہے۔

'آگ' ایک قوت تھی جس نے انسان کو بہت سے خطرات سے بچایا۔وہ ابھی تک بہت سے ایسے اوہام کا شکار تھا جو صرف اور صرف اندھیرے کے زائدہ تھے۔آگ نے اسے جنگلی جانوروں کے خوف سے نکالا۔آگ اس کے لیے ایک مہلک ہتھیار بن گئی۔آگ سے اس نے موسموں کی سختی سے مقابلہ کیا،اپنی راتیں روشن کیں، پکے ہوئے گوشت کا مزہ چکھا۔'آگ' کو مختلف تہذیبی علاقوں میں مختلف علامتوں کے نام دیے گئے۔آگ کی فطرت ہر چیز کو جلا کر راکھ کر دینے سے عبارت ہے اور قدیم ترین انسان کے لیے وہ ایک بہت بڑی طاقت بن کر رونما ہوئی تھی۔اس لیے اس کے دونوں کرداروں کو مختلف معنی دیے گئے۔وہ جلاتی بھی ہے اور بچاتی بھی ہے۔وہ روشنی کا سرچشمہ بھی ہے اور انسانی جسموں کو گرمی پہنچانے کا ذریعہ بھی ہے۔بعد ازاں آگ ہی معدنیات کو پگھلانے کے کام آئی اور کارگر اور مہلک ہتھیار بنائے گئے۔کلاڈ لیوی

اسٹراس ایک ماہر بشریات anthropologist ہے۔ وہ کہتا ہے کہ آگ پیدا کرنے کی صلاحیت مختلف انسانی سماجوں میں مختلف طور سے پائی جاتی ہے۔ اسی طرح آگ کے تعلق سے جو اسطور خلق کیے گئے ہیں، وہ دنیا اور اس کائنات کی تخلیق کے سرچشموں تک کا احاطہ کرتے ہیں۔

آگ کی تلاش کے سلسلے میں سوزن۔ کے۔ لینگر نے پولی نیشیا کے اساطیر کے حوالے سے ایک قصہ بیان کیا ہے۔ وہ لکھتی ہیں:

''موئی چار یا پانچ بھائیوں میں سب سے چھوٹا تھا ان سب کے نام موئی تھے، فرق صرف یہ تھا کہ ہر ایک کے نام کے ساتھ کچھ القاب بڑھا دیے جاتے تھے تاکہ ایک دوسرے سے متمیز ہوسکیں۔ سارے بھائی سوائے چھوٹے موئی کے بے وقوف تھے، لیکن یہ غیر معمولی ذہانت کا مالک تھا۔ وہ وقت سے پہلے پیدا ہوا اور اس کی ماں ہنا نے یہ سمجھتے ہوئے کہ یہ کمزور، لاغر اور بے کار ہے، اسے سمندر میں پھینک دیا۔ ایک دریائی جانور نے اس کی پرورش کی اور کچھ عرصے بعد قدرت نے اسے اس کے اصل گھر پہنچا دیا جہاں اسے لقیط (وہ بچہ جس کے ماں باپ کا پتا نہ ہو اور جو یونہی مل جائے) کے طور پر رکھ لیا گیا۔ وہ شرارتی اور طاقتور تھا اور ہمیشہ اپنے بہن بھائیوں کے لیے مصیبت کا باعث۔

موئی کی ماں اپنے بچوں کے ساتھ ایک جھونپڑی میں رہتی تھی۔ وہ پو پھٹتے ہی جھونپڑی چھوڑ کر کسی پراسرار پوشیدہ جگہ میں چلی جاتی اور سارا دن وہاں گزارتی۔ نوجوان موئی نے فیصلہ کیا کہ اس راز کو معلوم کرے۔ اس مقصد کے لیے اس نے جھونپڑی کے سب دروازوں اور کھڑکیوں کے سوراخ بند کردیے۔ تاکہ صبح کی روشنی کی شعاعیں اندر نہ آسکیں اور وہ دیر تک سوئی رہے۔ پھر جب وہ اٹھی اور بھاگ کر جانے لگی تو اس نے اس کا پیچھا کیا اور پاتال تک جانے کا راستہ معلوم کرلیا جہاں وہ سارا دن اپنے مردہ اجداد کے ساتھ بسر کرتی تھی۔ موئی پرندے کی شکل اختیار کر کے ان

دیوتاؤں کی صحبت میں جا بیٹھا۔ انھوں نے اسے پکا ہوا کھانا دیا جو اس نے پہلی دفعہ چکھا۔ یہاں اس نے وہ اجداد دیکھے جن کے قبضے میں آگ کا راز تھا''۔[1]

اس موئی کو آگ کی اہمیت اور افادیت معلوم ہوتی ہے تو اسے حاصل کرنے کے جتن کرتا ہے۔ وہ آگ کو کس طرح حاصل کر کے آتا ہے اس کے بارے میں لکھا گیا ہے:

''اس کے آگ لے کر بھاگ آنے کی کئی مختلف روایات ہیں۔ ایک روایت کے مطابق جدہ نے اپنی ایک انگلی اسے دی جن میں آگ کا عنصر پوشیدہ تھا۔ یہ بعض کے مطابق اس نے زبردستی چھین لیا اور بعض دوسری روایات کے مطابق اس نے آگ جلانے کا راز 'الائی' سے سیکھا جو مٹی کی مرغی تھی اور جس کو آگ والی عورت بہت مقدس سمجھتی تھی لیکن ان سب روایات سے جو چیز مشترک طور پر معلوم ہوتی ہے وہ یہ ہے کہ ایک پرانی ہنا ایک آتش فشاں پہاڑ یا ایک غار میں یا صرف اس زمین پر رہتی ہے اور وہ اس (آگ کے) خزانے کو اپنے قبضے میں کیے ہوئے ہے۔ موئی دھوکے یا خوشامد یا زبردستی اسے وہاں سے لے آتا ہے۔''[2]

آگ کی پیدائش کے بارے میں بے شمار داستانیں مشہور ہیں۔ یونانی اساطیر میں پرومیتھیس کا ایک خاص درجہ ہے۔ وہ ٹائٹن ایاپٹس کا بیٹا، ایٹلس اور ایپی می تھیوس کا بھائی اور ڈیوکیلیون کا باپ ہے۔ مشہور ہے کہ انسان بنانے کے لیے اس نے عرش بالا سے آگ چرائی تھی۔ اس نے اپنے بھائی ایپی می تھیوس کو تلقین بھی کی تھی کہ زیس (Zeus) سے پنڈورا کی صندوق بطور تحفہ قبول نہ کرے۔ پرومیتھیس کے بارے میں یہ بھی کہا جاتا ہے کہ وہ قدیم ترین مربی تھا اور بنی نوع انسان کی فلاح و بہبود جس کا مقصد تھا۔ آگ چرانے کی پاداش میں زیس (Zeus) کے حکم کے مطابق کاکاسس نام کے پہاڑ پر اسے زنجیروں سے باندھ دیا جاتا ہے جہاں ایک خونخوار چیل یا گدھ روز اس کے جگر کو چھلنی کر کر کے نگل لیتا ہے اور دوسرے دن پھر وہ جگر تازہ دم ہو جاتا ہے۔ اس طرح ایک عرصہ دراز تک یہ سلسلہ جاری رہتا ہے۔ بالآخر ہیراکلیز اسے اس آفت سے

چھڑانے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔

ڈاکٹر تبسم کاشمیری نے مختلف تہذیبی علاقوں میں آگ کی اسطوری حیثیت کا بڑی تفصیل کے ساتھ مطالعہ کیا ہے کہ آگ بطور اسطوری علامت کیا معنی رکھتی ہے۔ وہ کیونکر ایک تخلیقی قوت پائی جاتی ہے۔ آریا سے اگنی، مصری را، یونانی پالو، رومی ولکن اور ایرانی اسے فردا کہتے ہیں۔ مختلف تہذیبی تاریخوں کا جائزہ لیتے ہوئے ان کا کہنا ہے کہ:

''دنیا کے مختلف خطوں میں آباد قوموں اور نسلوں کے درمیان 'آگ' کا ایک ہی مجموعی اور مشترک تصور ملتا ہے۔ مشرق ہو یا مغرب، ہر خطے کے انسان آگ کے بارے میں یکساں خیالات اور عقائد کا اظہار کرتے ہیں۔ مشرق اور مغرب کی دیومالا میں آگ سے متعلق تصورات میں حیرت انگیز مماثلت پائی جاتی ہے۔ یہ انسان مظاہر فطرت سے خائف تھا جب کہ جدید انسان مظاہر پر غالب ہے اور آج اس کے لیے 'اگنی' دیوتا نہیں رہا، بلکہ اگنی خادم بن کر توانائی کی صورت میں اس کے تہذیبی ارتقا کو تیز کرنے کے عمل میں شریک ہے۔

جیسا کہ ابھی عرض کیا گیا 'آگ' سے وابستہ اساطیری تصورات میں ایک بنیادی اشتراک ملتا ہے۔ قدیم انسان نے 'آگ' سے جو تجربات حاصل کیے، ان میں بھی ہمہ گیر مماثلت کا عنصر ملتا ہے۔ مثلاً قدیم انسان کا بنیادی تعلق زرعی زندگی سے تھا۔ انسان ہمیشہ سے بکثرت پیداوار کا خواہش مند رہا۔ اس ضمن میں وہ 'آگ' کو اپنا انتہائی مددگار اور دوست سمجھتا تھا۔ 'آگ' کے سحر سے یہ انسان مستفیض ہوتا تھا۔ اس کا عقیدہ تھا کہ 'آگ' کے سحر سے اس کی فصلوں پر ہونے والے برے اثرات دور ہو سکیں گے۔ 'آگ' فصلوں کو زرخیز کرے گی، پیداوار بڑھے گی، اسے طمانیت حاصل ہوگی اور یوں اس کی زندگی خوشگوار ہو جائے گی۔ زرخیزی کے اس تصور کی وجہ سے 'آگ' انسانی تہذیب میں کلیدی مقام حاصل کر گئی تھی اور انسان

اسے بے حد اہمیت دیتا تھا۔ مشرق اور مغرب کی تہذیبوں میں انسان 'آگ' کے ان فیوض اور ثمرات کا ذکر کرتے، اس کی تعریف میں نغمات تخلیق کرتے اور خوش ہوتے تھے۔ 'آگ' کے ان فیوض سے مستفیض ہونے کے لیے وہ جشن برپا کرتے تھے۔ مذہبی رسومات ادا کرتے تھے اور ساتھ ہی 'آگ' سے زرخیزی اور افزائش کے طلب گار ہوتے تھے۔ اس کے ساتھ ہی 'آگ' سے تطہیر کا تصور بھی وابستہ تھا، جس کا مطلب یہ ہے کہ 'آگ' سے چھو جانے والی ہر شے پاک، صاف اور گناہوں اور آلائشوں کی آلودگی سے مصفا ہو جاتی ہے، گویا آگ کا عمل انسان کو پاک اور مصفا زندگی کی نوید بھی دیتا تھا، جسے حیاتِ نو سے تعبیر کیا جاتا تھا۔''[3]

اس تفصیل کے بعد وہ کہتے ہیں کہ آگ دراصل قدیم اسطور دور کے انسان کے تہذیبی لاشعور کا حصہ ہے۔ وہ 'آگ' کے اسطور کے بارے میں جیمز ہیسٹنگز اور جیمس جیورج فریزر جیسے ماہرینِ بشریات واسطوریات کے حوالے سے لکھتے ہیں:

''یورپ کے کسانوں میں مسیحیت سے پہلے یہ رواج رہا ہے کہ سال کے بعض خاص دن الاؤ جلانے اور ان کے گرد ناچنے کے لیے مختص رہے ہیں۔ فارلونگ (Farlong) نے یورپی ملکوں میں آگ کی اہمیت اور آگ کی رسومات کا ذکر کیا ہے۔''[4]

لینٹ کے پہلے اتوار کو آگ روشن کرنے کی روایت شمالی فرانس، بلجیم اور جرمنی کے بعض حصوں میں موجود تھی، جس کی تفصیلات جیمز جارج فریزر (James George Frazer) نے فراہم کی ہیں:

''اورانی (فرانس) میں لینٹ کے پہلے اتوار کی شب کو ہر جگہ آگ جلتی ہے۔ ہر گاؤں، ہر چھوٹی سی بستی، بلکہ ہر محلے، ہر کشت زار گر کا ایک علاحدہ الاؤ ہوتا ہے جو شام کے اندھیرے کے ساتھ روشن ہو جاتا ہے۔ ٹیلوں اور میدانوں میں جگہ جگہ آگ دکھائی دیتی ہے۔''[5]

آگ روشن کرنے کے بعد اس زمانے کے انسان جس طرح جشن مناتے تھے۔ اس کی تفصیل یوں دی گئی ہے:

> ''لوگ ان کے گرد ناچتے اور گاتے ہیں اور ان کے شعلوں سے کود کود کے نکلتے ہیں۔ پھر گرانا میا والی رسم شروع ہوتی ہے گرانا میا میں ایک مشعل ہوتی ہے پھر ایک بلی کی انی سے پیال باندھ کر بنائی جاتی ہے۔ جب ایندھن کا ڈھیر آدھا جل چکتا ہے، تو تماشائی بجھے ہوئے شعلوں سے مشعلیں جلا لیتے ہیں اور انھیں لیے میوے کے باغوں، کھیتوں، پھلواڑیوں اور ان تمام مقامات پر پہنچتے ہیں جہاں میوے کے درخت ہوں اور اپنی پوری آواز سے یہ گاتے جاتے ہیں 'گرانو میرے دوست، گرانو میری ماں، گرانو میرے باپ۔' پھر وہ جلتی ہوئی مشعلوں کو ہر درخت کی شاخوں کے نیچے سے گزارتے ہیں، جس کے ساتھ یہ بول الاپتے جاتے ہیں 'مشعل جل! ہر شاخ سے بالٹی بھر۔' بعض گاؤں میں لوگ بوئے ہوئے کھیتوں میں بھی مشعلیں لیے دوڑتے ہیں اور ان میں مشعلوں کی راکھ جھاڑتے ہیں۔ نیز ان کی کچھ راکھ مرغیوں کے دڑبوں میں بھی ڈال دی جاتی ہے تاکہ مرغیاں سال بھر بافراط انڈے دیتی رہیں۔''[6]

ان رسومات کے ادا کرنے کے بعد یہ لوگ اپنے گھر جا کر کیا کرتے تھے۔ اس کے بارے میں لکھا گیا ہے:

> ''جب یہ تمام رسومات ادا ہو جاتی ہیں، تو ہر شخص گھر لوٹتا ہے اور جی بھر کے کھاتا پیتا ہے۔ رات کے کھانے کی خاص چیزیں میٹھے ٹکڑے (جو دودھ، انڈے اور اخروٹ کے آمیختے پر مشتمل ہوتے ہیں) اور پان کیک ہوتے ہیں۔ اس مثال میں 'آگ' کا میوے کے درختوں، بوئے ہوئے کھیتوں اور مرغیوں کے دڑبوں سے چھوانا ایک افسوں ہے جس سے ان کی

زرخیزی کا یقین مقصود ہے، اور گرانو، جس کی دہائی دی جاتی ہے اور جس کے نام سے مشعلوں کو موسوم کیا جاتا ہے، ڈاکٹر پامرول کے خیال کے بموجب ممکن ہے کہ قدیمی کیلٹی دیوتا گرینس ہو، جسے رومی اپالو کے مماثل سمجھتے تھے اور عہد قدیم میں جس کی پرستش کی تصدیق ان کتبوں سے ہوتی ہے جو نہ صرف فرانس بلکہ اس کا چستان اور دینوب میں بھی دریافت ہوئے ہیں۔"[7]

فریزر نے بڑی تفصیل کے ساتھ بتایا ہے کہ کھیتوں کو زرخیز کرنے کے لیے کون سی رسومات ادا کرتے تھے:

"باغات اور کھیتوں کو زرخیز کرنے کے لیے یہ رسم فرانس میں بھی عام تھی۔ فرانس میں یہ دستور تھا کہ لینٹ کے پہلے اتوار کو لوگ مشعلیں لے کر گھومتے تھے۔ وہ یہ خیال کرتے تھے کہ ان کے اس عمل سے باغوں کو بڑا فائدہ پہنچتا ہے اور پیاز کثرت سے پیدا ہوتا ہے۔ اس رسم میں بچے بھی مشعلیں جلائے کھیتوں کے گرد چکر کاٹتے تھے تاکہ زمین کی زرخیزی میں زیادہ اضافہ ہو۔ بعض مقامات پر اس موسم میں پہاڑوں کی چوٹیوں پر مشعلیں روشن کی جاتی تھیں اور لوگ انھیں لے کر گاؤں کے ہر گھر میں پہنچ کر بھنے ہوئے مٹر طلب کرتے اور ان دلہا دلہن کو رقص کرنے پر مجبور کرتے جن کی شادی سال کے دوران ہوئی ہو۔ وسط فرانس کے ایک ضلع میں جب سورج ڈوب جاتا ہے، تو گاؤں کے تمام لوگ پیال کی مشعلیں جلائے سارے علاقے میں پھیل جاتے ہیں اور کھیتوں اور میوے کے باغوں میں سے دوڑتے ہوئے گزر جاتے ہیں۔ دور سے اندھیرے میں ٹمٹماتے ہوئے ان متحرک چراغوں کا منظر دیکھیے، تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ بے شمار اگنی بھتنیاں جو جہلا کے عقیدے کی رو سے رات کی تاریکی میں راہ گیروں کو بھٹکایا کرتی ہیں ایک دوسرے کا تعاقب کرتی ہوئی

میدانوں، پہاڑوں اور وادیوں میں نکل آتی ہیں جس وقت مرد اپنی مشعلیں درختوں پر گھماتے رہتے ہیں، عورتیں اور بچے گندم کی پوال درختوں کے تنوں سے لپیٹ لپیٹ کر باندھتے جاتے ہیں۔ خیال ہے کہ اس رسم کے اثر سے زمین کے لیے خطرناک وباؤں کا خاتمہ ہوجاتا ہے۔ درختوں کے گرد لپٹی ہوئی پوال انھیں بارور کرتی ہے۔" 8

سوئزر لینڈ میں یہ رسومات کس انداز میں ادا کی جاتی تھیں۔ اس کے بارے میں لکھا ہے:

"سوئزر لینڈ میں لینٹ کے پہلے اتوار کی شب کو 'چنگاریوں والا اتوار' کہا جاتا تھا، جس کے لیے یہ اہتمام کیا جاتا تھا کہ کسی نمایاں پہاڑی پر لڑکے گھروں سے مانگے ہوئے ایندھن اور پوال کا ڈھیر لگا دیتے۔ یہ ڈھیر ایک کھمبے کی اطراف میں لگایا جاتا، جس پر ایک پتلا لگا ہوتا جو جادوگرنی کہلاتا تھا۔ غروب آفتاب کے بعد نوعمر لڑکے اس ڈھیر کو آگ لگا کر اس کے گرد خوب ناچتے تھے۔ بعض بچے کوڑے یا گھنٹیاں بھی بجاتے جاتے تھے اور جب آگ بجھنے لگتی، تو اس پر سے کودنے لگتے۔ بعض علاقوں میں یہ بھی رسم تھی کہ پہیوں کے گرد پوال لپیٹ کے انھیں آگ لگا دیتے اور پھر پہاڑ سے لڑھکا دیا جاتا تھا۔ لوگ یہ خیال کرتے تھے کہ رات کی تاریکی میں جتنے زیادہ الاؤ روشن ہوں گے، اتنی ہی زیادہ فصلیں اچھی ہوں گی۔ بعض اضلاع کے دستور کی رو سے اس مرد یا عورت کو الاؤ جلانا پڑتا تھا جس کا بیاہ سب سے آخر میں ہوا ہو۔

فریزر نے یورپ میں ایسٹر کی آگوں کا بھی تذکرہ کیا ہے۔ اس نے بتایا ہے کہ ایسٹر کی شب کیتھولک ملکوں کے گرجا گھروں کی تمام بتیاں گل کر دی جاتی ہیں اور پھر فولاد، چقماق یا آتشی شیشے سے از سرِ نو آگ روشن کی جاتی ہے۔ اسی آگ سے ایسٹر کی بڑی شمع روشن کرتے ہیں اور اس کے ساتھ ہی گرجا گھروں کے تمام چراغ دوبارہ روشن کیے جاتے ہیں۔ جرمنی کے کئی

علاقوں میں گرجا گھروں کے قریب کھلے مقامات پر الاؤ بھی روشن ہوتے ہیں۔ یہ آگ متبرک سمجھی جاتی ہے۔ اس کے لیے لوگ شاہ بلوط اور اخروٹ کی لکڑیاں لاتے ہیں اور انھیں سلگا کے گھروں کو لے جاتے ہیں، جہاں جھلسی ہوئی لکڑیوں کو تازہ آگ میں سلگا کے جلاتے ہیں اور یہ دعا مانگتے ہیں کہ خدا گھر کو آگ، بجلی اور اولوں سے محفوظ رکھے۔ اس طرح ہر گھر کو 'نئی آگ' مل جاتی ہے۔ اولوں کے طوفان میں یہ بچائی ہوئی لکڑیاں آتش دان کی 'آگ' میں ڈال دی جاتی ہیں تاکہ گھر پر بجلی نہ گرنے پائے۔ اسی طرح یہ لکڑیاں کھیتوں، باغوں اور سبزہ زاروں میں ڈال دی جاتی ہیں۔ خیال کیا جاتا ہے کہ یہ باغات دوسرے باغوں کی نسبت زیادہ پھلتے پھولتے ہیں۔ ان پر ژالہ باری نہیں ہوتی اور یہ چوہوں، بھونروں اور کیڑوں مکوڑوں سے محفوظ رہتے ہیں۔ شمالی اور وسطی جرمنی میں پہاڑوں کی چوٹیوں پر کسان بڑے بڑے الاؤ روشن کرتے تھے۔ کسانوں کے عقیدے کے مطابق جہاں تک ان الاؤ کی روشنی پہنچے گی، کھیت زرخیز ہوں گے اور جن کے مکانوں پر ان کا پرتو پڑے گا، وہ آتش زدگی اور بیماری سے محفوظ رہیں گے۔

ایستونیا جسے اسطوری خدا یکّو (Ukko) کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ اس نے پتھر کو اسٹیل سے رگڑ کر آگ پیدا کی اور اُسے روشنی کی شکل میں عام کردیا۔ جس طرح پرومیتھیس کے آگ کے چرانے کی پشت پر ایک بڑا فلاحی مقصد چھپا ہوا تھا اسی طرح یکّو کا مقصد بھی آگ کے جلالی رخ کو نمایاں کرنا نہیں تھا بلکہ یہ آگ کا وہ جمالی رُخ تھا جو بنی نوع انسان کی فلاح اور سہولت کے لیے تھا۔ شمالی امریکہ میں یہ داستان مشہور ہے کہ آگ عظیم بھینس کے مرغزاروں پر تیز اور سرپٹ دوڑنے کے باعث اُس کے کھر سے برآمد ہوئی ہے۔ ممکن ہے اس اسطور کے پیچھے بھینس کی دودھ

دینے کی صلاحیت ایک وجہ بنی ہو۔

ہندو اساطیر میں آگ کو کئی نام دیے گئے ہیں۔ وہ مقدس بھی ہے، شکتی بھی ہے۔ دیوی بھی ہے تطہیر وتزکیہ بھی کرتی ہے۔ جسم کو جلا دیتی ہے مگر روح کو زندہ رکھتی ہے۔ وہ سوریہ دیوتا کے گھوڑوں کے کھروں کی کھڑکھڑاہٹ ہے۔ پارسیوں کے یہاں اسے بے حد مقدس خیال کیا جاتا ہے ان کے گھروں اور منادر میں کسی نہ کسی صورت میں آگ ہمیشہ جلتی رہتی ہے۔ آگ، تحفظ اور تزکیے کی علامت ہے۔ اسلام میں 'نور' کا تصور ہے جو خدائے واحد سے نسبت رکھتا ہے۔ جو جمال آگیں بھی ہے اور جلال آگیں بھی۔ موسیٰ آگ لینے کو جاتے ہیں اور انھیں پیمبری مل جاتی ہے اور وہی موسیٰ خدا کے نور کا وہ جلوہ بھی دیکھتے ہیں کہ کوہِ طور جل کر خاک ہو جاتا ہے۔

روم، یونان، ہندوستان، مصر اور ایران وغیرہ میں آگ کو مقدس درجہ دیا گیا ہے۔ اس کی پرستش بھی کی جاتی رہی ہے اور اسے اپنے عبادت کدوں میں ہمیشہ روشن بھی رکھا گیا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ روم کے ویسٹا Vesta میں اگر کبھی آگ بجھ جاتی تھی تو سارا کاروبار ہی بند ہو جاتا اور دوبارہ آگ جلنے پر ہی کاروبار پھر اپنے معمول پر آتا۔ یونانی فلسفی زینو (308 ق۔م) کے شاگردوں (جو رواقی کہلاتے تھے) کا دعویٰ تھا کہ ایک ایسا وقت بھی آئے گا کہ آگ ہی اس دنیا کو جلا کر بھسم کر دے گی۔ اسکینڈی نیویائی اساطیر اور جعلی اناجیل (Apocrypha) میں بھی دنیا کے فنا ہونے کے بارے میں یہی تصور ملتا ہے۔"[9]

یہ طے کرنا مشکل ہے کہ آگ پہلے پیدا ہوئی یا زبان۔ زبان بنیادی طور پر اظہار کا وسیلہ ہے۔ انسانی اظہارات کے کئی وسائل ہیں۔ جو انسان کے اندر پیدا ہونے والے تاثرات، ہیجان، تکلیف، محبت، نفرت، کراہیت، غصہ، ہمدردی اور رحم جیسے جذبوں اور کیفیتوں کو ظاہر کرتے ہیں۔

انسان نے پوری طرح شعور حاصل نہیں کیا تھا تب بھی وہ کسی نہ کسی صورت میں ان کیفیتوں اور جذبوں کے اظہار پر قادر تھا۔ اس وقت بھی وہ بعض جذبوں کو کسی نہ کسی وسیلے سے ظاہر کر دیا کرتا تھا جب اس میں اور جانور میں کوئی خاص فرق نہیں تھا۔ انسانی نسل دوسرے جانوروں کی نسل کی طرح ایک دوسرے سے لڑتی جھگڑتی بھی تھی اور سہارا بھی بنتی تھی۔ اپنے بچاؤ کے لیے ایک دوسرے کا ساتھ بھی دیا کرتی تھی۔ آپسی رقابتوں اور جنگوں کی سب سے بڑی وجہ جنس اور بھوک تھی۔ جس کے لیے جان کی بازی لگانا یا کسی کا قتل کر دینا معمول کی بات ہوا کرتی تھی۔ انسان کے پاس جواز کے لیے یا اپنی صفائی کے لیے زبان کا سہارا ابھی نہیں تھا۔ کسی حد تک اشاروں، بدن کی زبان یا مختلف آوازوں اور تاثرات کے ذریعے ہی وہ اپنی کوئی بات دوسرے تک پہنچا سکتا تھا۔ ہاتھ جوڑنا، سر جھکانا، دونوں ہاتھ اٹھانا، پاؤں چھونا، چہرے پر رحم کا تاثر پیدا کرنا جیسے حرکات اس امر کی علامت تھیں کہ دوسرا سپردگی کے لیے تیار ہے یا اس نے اپنی شکست مان لی ہے اور اسے جان کی بخشش مطلوب ہے۔ یعنی ہاتھ، آنکھیں اور پیشانی، انسانی غم و غصے کے اظہار کے بہترین ذرائع تھے۔ اسی طرح غیر مرتب آوازیں بھی ترسیل کا ذریعہ تھیں۔ ہر آواز کے الگ معنی تھے۔ ان آوازوں کو انسان نے پرندوں سے سیکھا تھا۔ یہی آوازیں زبان کی پہلی بنیادیں ہیں۔

اختر انصاری اپنے مضمون 'قدیم افسانہ، احساسِ فن اور اظہار' میں ایک جگہ رقم طراز ہیں:

> ''انسان کے جسم اور دماغ کی بناوٹ تو غالباً بہت پہلے مکمل ہو چکی تھی لیکن ذہنی اعتبار سے یہ ناطق حیوان ابھی بے زبان حیوانوں ہی کی صف میں تھا۔ وہ اپنے وجود کو چاروں طرف سے مخالف، بے رحم، پُر خطر اور نا قابلِ فہم قوتوں میں گھرا ہوا پاتا تھا۔ چاند، سورج اور ستاروں کی گردش اور موسموں کی تبدیلی میں جو ترتیب اور باقاعدگی پائی جاتی ہے، اس سے وہ ناواقف تھا۔ جاڑوں کی شدید برف باری میں وہ سمجھتا تھا کہ پھول کھلنے اور کونپلیں پھوٹنے کا موسم شاید اب کبھی نہ آئے گا۔ برسات میں جب بادلوں کے دَل کے دَل امنڈتے اور کئی کئی دن تک آسمان نظروں سے چھپا رہتا تو وہ سمجھتا کہ شاید اب سورج کبھی نہ چمکے گا اور زمین اسی طرح پانی میں غرق

رہے گی اور ایک پُر اسرار، ہیبت ناک خوف اس کے دل پر طاری ہو جاتا۔ بادل کی گرج، کوندے کی لپک، موسلا دھار بارش، چلچلاتی دھوپ اور کڑکڑاتے جاڑوں کے مقابلے میں وہ اپنے آپ کو بالکل بے بس پاتا تھا۔ خونخوار درندوں اور خوفناک اژدہوں کے خطرے سے اس کی زندگی کا ایک لمحہ بھی خالی نہ تھا۔ چنانچہ ذاتی حفاظت کے پیش نظر اور عناصرِ فطرت کے خلاف اپنی جنگ کو با اثر بنانے کی خاطر اس نے غاروں میں مِل جُل کر رہنا شروع کیا اور پھر وقت کے گزرنے کے ساتھ ساتھ جوں جوں اس کا ذہن ترقی کرتا گیا اور اس کا تجربہ وسیع ہوتا گیا قدرت کے مختلف مظاہر کی باقاعدگی اور ترتیب بھی اس پر منکشف اور واضح ہونے لگی۔" 10

گویا فطرت ہی انسان کی پہلی درس گاہ تھی۔ فطرت ایک شفیق ماں کا درجہ بھی رکھتی تھی اور دوسرا اس کا وہ جلالی رُخ تھا جو زلزلوں، زبردست بارشوں، سخت ترین موسموں، طوفانوں اور سیلابوں کی تباہی و بربادی سے وابستہ تھا۔ آگ سے پہلے کے زمانے نے اس کے ذہن میں کئی اوہام superstitions پیدا کر دیے تھے۔ بھوت کا تصور بھی اُنہی زمانوں کے دین ہے۔ آگ نے اس قسم کے بہت سے اوہام سے اُسے چھٹکارا دلایا مگر ایسے ہزاروں اوہام ہیں جن پر اکثر مذاہب نے مہرِ توثیق ثبت کر دی ہے اسی لیے وہ آج بھی مختلف انسانی تہذیبوں میں سند کا درجہ رکھتے ہیں۔

زبان کی پیدائش کے ساتھ ہی قبیلے، جتھے اور گروہ کا تصور پیدا ہوا، زرخیز زمینوں کے تحفظ کا مسئلہ پیدا ہوا، ملکیت کا تصور پیدا ہوا، عورت کو بھی زمین کی طرح بارآور سمجھا جانے لگا اور اس کا تحفظ اور استحصال کیا جانے لگا۔ انسانی قوت man power کا احساس پنپنے لگا۔ دودھ دینے والے جانوروں کی قدر و قیمت کا احساس پیدا ہوا۔ نفرتیں، تنازعے اور دشمنیاں بھی بڑھیں، سمجھوتے کی راہیں بھی اجاگر ہوئیں۔ قربتیں بھی بڑھیں اور دوریاں بھی واقع ہوئیں۔ ایک دوسرے کا سہارا بھی بنے اور ایک دوسرے کے جانی دشمن بھی ہوئے۔ زبان نے ان دوریوں کے درمیان رابطے کا کام کیا۔

سوزان کے لینگر نے اپنی تصنیف 'فلسفے کا آہنگ' میں 'زبان' اور 'ذہنی عمل نیز انسانی ارتقا

میں زبان کے مرحلے پر بڑی محققانہ اور فلسفیانہ بحث کی ہے۔ وہ لکھتی ہیں:

''زبان انسانی ذہن کی سب سے زیادہ اہم اور سب سے زیادہ پراسرار پیداوار ہے۔ حیوان کی محبت یا غصے کی 'چیخ' اور انسان کے 'لفظ' کے درمیان تخلیق کا ایک پورا دن یا جدید اصطلاح میں ارتقا کا پورا ایک باب ہے۔ زبان علامتوں کا آزادانہ اور بھرپور استعمال ہے۔ زبان تخیلات و تصورات کا ذریعۂ اظہار ہے۔ زبان کے بغیر شاید اس چیز کا وجود ہی نہ ہوتا جسے ہم 'واضح خیال' کہتے ہیں۔ انسان کی ہر نسل کی اپنی ایک مکمل زبان ہے، حتیٰ کہ جنگلوں میں رہنے والے قدیم جاہل قبیلوں اور دور دراز جزیروں میں صدیوں سے رہنے والے سفاک آدم خوروں کی بھی ایک زبان ہے۔ وہ لوگ جو تہذیب و تمدن میں کم ترقی یافتہ ہیں، ان کی زبان بھی سادہ یا نامکمل یا غیر منظم نہیں۔ جن لوگوں نے کپڑے کی شکل تک نہیں دیکھی، جو درختوں کی چھال اور پتوں سے بنے ہوئے چھپروں میں رہتے ہیں، جنھیں دوسروں سے علیحدہ رہنے کا خیال بھی نہیں آتا، جو گندگی سے بیزار ہونا نہیں جانتے اور اپنے دشمنوں کا گوشت کھانے میں انھیں مزا آتا ہے، ایسے لوگ بھی ایسی زبان بولتے ہیں جو یونانی کی طرح قواعد کی پابند اور فرانسیسی کی طرح سلیس اور رواں ہے۔

لسانیات اور نفسیات کی کتابوں میں بعض ایسی تحریریں ملتی ہیں جن سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ بعض قدیم قبائل کی زبان ابتدائی اور نامکمل ہے اور اظہار خیال کے لیے وہ صرف جسمانی حرکات وسکنات اور اشاروں کی کنایوں سے کام چلاتے ہیں ان تمام بیانات کا ماخذ دراصل میری ایچ، کنگزلے کی کتاب 'مغربی افریقہ کا سفرنامہ' (لندن 1897) ہے۔ مصنفہ کی شہرت لسانیات کے علاوہ دوسرے علمی حلقوں میں اتنی زیادہ تھی کہ بعض سربرآوردہ لوگوں (مثلاً سر رچرڈ پیگٹ، پروفیسر جی ایف سٹاؤٹ، ڈاکٹر

اسرائیل لطیف) نے بھی اُس کی غلط بیانی کو سوچے سمجھے بغیر درست تسلیم کرلیا۔ وہ کہتی ہے: ''فرینڈ وپو کے قبائلی لوگ، جن کو بو بیز کہتے ہیں، آپس میں مکمل طور پر گفتگو نہیں کر سکتے تاوقتیکہ روشنی نہ ہو جس میں وہ بولنے والے شخص کی جسمانی حرکات کا بھی مشاہدہ کر سکیں۔ یہ جسمانی حرکات ان کی زبان کو مکمل کرنے کے لیے ضروری ہیں'' لیکن کتاب کے پہلے حصے میں وہ لکھتی ہیں کہ: ''میں ان کی زبان سے بالکل ناواقف ہوں سوائے اس کے کہ وہ صوتی طور پر بہت کرخت ہے۔'' اس کے بعد وہ ڈاکٹر باؤمین کی ایک جرمن کتاب کا حوالہ دیتی ہے جہاں سے نارین اِس زبان کی ساخت اور الفاظ کا حال معلوم کر سکتے ہیں۔ ڈاکٹر مس باؤمین نے اِس زبان کے قواعد اور اس کے ذخیرۂ الفاظ کی تفصیل دی ہے جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ ہر شخص اپنے مافی الضمیر کے اظہار کے لیے اِسے آسانی سے استعمال کر سکتا ہے اور کسی کو جسمانی حرکات کی بالکل ضرورت محسوس نہیں ہوتی۔ اگر یہ لوگ اندھیرے میں بات کرنا نہیں چاہتے تو اس کی وجہ کچھ اور ہوگی۔'' ڈاکٹر نے جو دوسری مثال دی ہے وہ نسبتاً زیادہ واضح رہے، ''جب میں فینز قبیلے میں تھی۔ تو میں نے دیکھا کہ جب کسی بات کا فیصلہ کرنا ہوتا تو وہ کہتے آؤ آگ کے پاس چلیں دیکھیں لوگوں کی کیا رائے ہے۔'' یہ عجیب بات ہے کہ وہ زبان جس میں ایسے پیچیدہ اور مرکب فقرے ادا کرنے کی صلاحیت ہو'' آؤ آگ کے پاس چلیں۔ دیکھیں لوگوں کی کیا رائے ہے۔'' وہ اسی قسم کے دوسرے خیالات کو جسمانی حرکات کے بغیر ادا کرنے سے کیوں اور کیسے قاصر رہ سکتی ہے۔

اس لیے میں تو ایڈورڈ ساپر کی بات پر یقین رکھتی ہوں ''ہر انسانی گروہ کی یہ خصوصیت ہے کہ اُس کی اپنی ایک منظم زبان ہے جس میں وہ گفتگو کر سکتا ہے آج تک کوئی ایسا قبیلہ دیکھنے میں نہیں آیا جس کی اپنی زبان نہ

ہو۔ میری اس رائے کے خلاف جتنے بھی بیانات ملتے ہیں، سب لاعلمی اور غلط فہمی پر مبنی ہیں۔'' اس کے برعکس جتنے بیانات مذکورہ بالا قصوں کی تردید کرنے کے بعد وہ کہتا ہے: ''حقیقت یہ ہے کہ زبان ہر انسانی گروہ میں خیالات کے اظہار و ابلاغ کا مکمل ذریعہ ہے۔'' (دیکھیے 'معاشرتی علوم کا انسائیکلو پیڈیا' کا مضمون 'زبان' نیز دیکھیے اوٹو جسپرسن کی کتاب 'زبان، اس کی ماہیت، نشوونما اور ابتدا' (لندن: 1922)''۔[11]

ہم تصور کر سکتے ہیں کہ اوائلی زمانوں کی زبان کتنی ناپختہ، اَن گھڑ اور کچی ہوگی۔ اُکھڑی اکھڑی زبان میں باقاعدگی صدیوں بعد پیدا ہوئی ہوگی۔ ابتدائی بولی میں حروف اور ضمائر کے مقابلے میں اِسم زیادہ ہوں گے۔ وہ حقیقت پر زیادہ مبنی ہوگی۔ تشبیہ، استعارہ، طنز، مزاح، مکر، تضاد وغیرہ عناصر سے وہ پاک ہوگی۔ ان زمانوں کا انسان جو دیکھتا ہوگا اور جو سوچتا ہوگا اس کا وہ حتی المقدور بے کم و کاست اظہار کر دیتا ہوگا۔

خیالات کا ماخذ زبان ہوتی ہے۔ زبان نے تخیل کو بھی حرکت دی، سوچنے کی صلاحیت پر مہمیز کا کام کیا۔ بے قاعدگی میں باقاعدگی کے آثار پیدا ہونے لگے۔ انسان کے لیے سامنے نظر آنے والی چیزیں یا فطرت کا منظر نامہ ہی حقیقی نہ تھا۔ اس کے لیے ایسی بہت سی اشیا حقیقت کا درجہ رکھتی تھیں جن کا تصور پچھلی کئی نسلوں سے منتقل ہوتا چلا آ رہا ہے یعنی وہ چیزیں جنھیں ہم غیب کا نام دیتے ہیں۔ چاند، سورج، تارے، آسمان، بادل، ان کی گرج، بجلیوں کی کڑک، آندھی، طوفان، سیلاب، سردی، گرمی، زمین کی زرخیزی، پھول، پودے، ہزاروں طرح کے پرندے اور طرح طرح کے جانور، کیڑے مکوڑے گویا ہر چیز اس کے لیے ایک غیب، ایک راز کا حکم رکھتی تھی۔ ہر چیز اس کے لیے ایک جادو ایک کرشمے سے کم نہ تھی۔ زبان نے انھیں مختلف نام دیے۔ مختلف ناموں کو اس نے ترتیب دینے کی کوشش کی ہوگی۔ آہستہ آہستہ بلکہ صدیوں میں وہ بولنے اور لفظوں کو ایک خاص ترتیب میں ادا کرنے کی صلاحیت سے بہرہ ور ہوا ہوگا۔ زبان بھی اس کے لیے ایک جادو سے کم نہ تھی۔ اشاروں اور تصویروں کی زبان کے اپنے حدود تھے۔ ان حدود کو زبان نے توڑا۔ انسان نے اپنی وارداتوں، اپنے تجربوں، اپنی تکلیفوں کو زبان میں ادا کرنا سیکھا۔ اس طرح

مکالمے کی ایک صورت پیدا ہوئی۔ اختر انصاری نے اس سلسلے میں بڑی تفصیل کے ساتھ انسان کے جمالیاتی تجربے کے ارتقا کے بارے میں لکھا ہے۔ وہ کہتے ہیں:

"تاریخ ارتقا کے کسی ایسے ہی دور میں انسان کا قلب اس جذبے یا احساس سے پہلی بار دوچار ہوا ہوگا جو فن کی اساس ہے۔ پتھر کے زمانے کا یہ انسان جب کسی آغاز بہار کی پہلی صبح کو مسرت سے چیخ اٹھا ہوگا یا کسی چاندنی رات میں خوشی سے جھوم گیا ہوگا یا کسی شام افق کے قریب بادلوں کی بے حد وقیاس رنگینی کو دیکھ کر حیرت سے آسمان کو تکتا رہ گیا ہوگا یا گرمیوں کی کسی جلتی ہوئی دوپہر میں برسات کی ٹھنڈی ہواؤں کی یاد میں تڑپ اٹھا ہوگا تو گویا اس وقت انسان کے دل میں اس جمالیاتی تجربے نے جنم لیا ہوگا جس کی بنیاد پر آگے چل کر فنونِ لطیفہ کے محل تعمیر ہونے تھے۔ ظاہر ہے کہ یہ فن کا آغاز نہیں تھا۔ صرف فن کار کی پیدائش تھی اور فن کارانہ احساس کی ابتدا تھی۔ فنی کوششوں کے وجود میں آنے کے لیے ابھی وقت کے پہیے کو ہزاروں سال گردش میں رہنے کی ضرورت تھی۔ چنانچہ ارتقائی سفر کی کسی بہت بعد کی منزل میں انسان کا سینہ ایک دن یکا یک فنکارانہ تخلیقی احساس سے معمور ہو گیا ہوگا اور اس کے حلق سے نکلنے والی آواز نے لَے کی شکل اختیار کر لی ہوگی یا اس کے اعضا کی حرکت میں ایک خاص توازن پیدا ہو گیا ہوگا اور اس متوازن حرکت میں اس نے اپنے کچھ ساتھیوں کو بھی شامل کر لیا ہوگا یا اس نے ایک کوئلہ اٹھا کر اپنے غار کی پتھریلی دیوار پر کچھ لکیریں اس طرح کھینچ دی ہوں گی کہ جس کی نظر بھی دیوار پر پڑی ہوگی۔ اس کا منہ ایک جانی پہچانی چیز کو دیکھ کر کھلا کا کھلا رہ گیا ہوگا۔ یہ گویا انسان کی پہلی فنی کوشش تھی مگر کتنی بھدّی، کھردری، طفلانہ اور ناکامیاب"۔[12]

محولہ اقتباس سے یہی ظاہر ہوتا ہے کہ فن کارانہ احساس کے نمو پانے کے باوجود انسان

کی فنی مساعی ابھی اپنی ابتدائی شکل میں تھیں۔ یہ ضرور ہے کہ غاروں پر بنی ہوئی تصویریں یا بے ترتیب لکیروں کا جماؤ اس بات کی علامت تھا کہ انسان کے تخیل میں حرکت پیدا ہوگئی ہے۔ یہ عجیب وغریب قسم کی مانوس ونامانوس لکیروں کا جماؤ اور تصویریں دیکھنے والوں پر جادو کا اثر کرتی ہوں گی۔ مصوری ہو یا موسیقی یا شاعری یہ سارے فنون جادو کے ذیل میں آتے ہیں۔ انسان جانوروں ہی کی طرح ایک خاص حد میں تنہا یا کسی گروہ کے ساتھ زندگی بسر کرتا تھا۔ اس کی دوڑ دھوپ کی بھی ایک حد تھی۔ ان حدود سے باہر بھی کئی ایسی دنیائیں یا علاقے تھے جن تک اس کی پہنچ نہیں تھی یا بہ وجوہ وہ اپنی حدیں پار نہیں کرتا تھا۔ کیونکہ دوسرے علاقوں پر دوسرے گروہ کی عمل داری ہوا کرتی تھی۔ جب موسموں کی سختی یا سیلاب کی تباہی یا غذاؤں کی کمیابی واقع ہوتی تھی تو وہ اپنی بقا اور اپنے تحفظ کے لیے دوسرے علاقوں پر حملہ آور بھی ہوتا تھا اور اکثر تمام خطرات جھیلتے ہوئے ہجرت کے لیے مجبور بھی ہوتا تھا۔ بیش تر جنگوں کا راستہ پیٹ، جنس اور اپنے دفاع وتحفظ کی ضرورت ہی سے ہو کر جاتا تھا۔ جب باقاعدہ کھیتی باڑی شروع ہوگئی، پہیہ وجود میں آگیا اور جانوروں سے کئی قسم کے فائدے حاصل ہونے لگے تو ملکیت کے احساس نے بھی جنم لیا۔ سہولتیں بھی میسر آئیں، رشتے بھی پیدا ہوئے، کنبے کا تصور بھی پیدا ہوا۔ انسانی تاریخ ارتقا میں یہ انفرادیت سے اجتماعیت کی طرف اقدام کی پہلی منزل تھی۔

فطرت کا سارا منظر نامہ انسان کے لیے گہرا راز تھا۔ آہستہ آہستہ اس پر یہ راز بھی وا ہونے لگا کہ بہ ظاہر جو منظر یا صورت دکھائی دے رہی ہے، وہی رُخ حقیقی نہیں ہے۔ ہر منظر یا صورت کی تبدیلی کے پیچھے بھی کوئی قوت ہے۔ ہر عمل کے ورود کے پیچھے کسی اور ہی کے اشارے کام کررہے ہیں۔ فطرت ایک غیر مبدل حقیقت نہیں تھی۔ وہ مسلسل بدلتی بھی تھی اور دوسری اشیا اور انسان پر اثر انداز بھی ہوتی تھی۔ یعنی وہ مجہول اور غیر حرکی static وجود کی حامل نہیں تھی۔ انسان خود فطرت ہی کا ایک عجیب وغریب حصہ ہے جسے اپنے احتیاجات، ضروریات، سہولیات اور تحفظ و دفاع کا احساس اس لیے زیادہ ہے کہ وہ بھی غیر مبدل شئے نہیں ہے۔ اس کے وجود کے پیچھے بھی دو انسانوں کی تال میل یا جنسی عمل کا اشتراک کام کرتا ہے پھر وہ آہستہ آہستہ ارتقا کی طرف بڑھتا ہے۔ اس کا حیاتی اور ذہنی نظام بھی ترقی سے گزرتا ہے۔ اس کے عمل اور ردِ عمل کی صورتیں بدلتی

ہیں۔ وہ چیزوں کو پہلے سے بہتر سمجھنے لگتا ہے۔ اسے یہ احساس بھی ہوتا ہے کہ جسمانی یا ذہنی ترقی کی ایک آخری منزل بھی ہے جسے موت کہتے ہیں۔ موت بھی اس کے لیے ایک عظیم صیغۂ راز سے کم نہیں ہے۔ ابتدائی انسان کے لیے بھی وہ ایک عظیم راز تھا اور آج کے انسان کے لیے بھی وہ ایک ایسا راز ہے جو مخفی بھی ہے اور ایک مسئلہ بھی۔ جس کا کوئی حل انسان کے پاس نہیں ہے۔ موت کے راز نے انسان کو یہ سمجھایا ہوگا کہ ایک اور عالمِ غیب ہے جس تک انسان کی رسائی ناممکن ہے۔ فطرت اور فطرت کی بدلتی ہوئی صورتوں اور موت کی حقیقت نے انسان کی سوچ کو مسلسل حرکت میں رکھا۔ تخیل کی صلاحیت سرگرم ہوئی۔ ماضی، حال اور مستقبل کے زمانوں کا احساس پیدا ہوا۔ کل کیا تھا یا کیا رونما ہوا تھا۔ آج یہ سب کیا ہو رہا ہے اور کیوں ہو رہا ہے۔ کل کیا ہو سکتا ہے یا آنے والے لمحے میں کیا رونما ہو سکتا ہے۔ کتنا اچھا یا کتنا برا ہو سکتا ہے۔ اس سے بچنے کی کیا تدابیر ہو سکتی ہیں۔ انسانی تخیل نے حقیقت کی پشت میں چھپے ہوئے امکانات پر غور کیا۔ ایک مثالی دنیا کا خواب، ان امکانات کی تہہ میں تھا۔

انسان نے اپنے خواب کو زبان دی تاکہ وہ تنہا ہی اسے محسوس نہ کرے بلکہ دوسرے بھی اس کے خواب سے روشناس ہوں۔ اس کے تراشے ہوئے خواب دوسروں کے لیے حقیقت ہی ہوا کرتے تھے۔ ان زمانوں کے انسان کے لیے خواب اور حقیقت میں کوئی فرق نہ تھا۔ جو خواب تھا وہی حقیقت تھی، جو حقیقت تھی وہی خواب تھا۔ سفر کے گوناگوں تجربات میں بھی انکشاف اور جادو جیسی کیفیت ہوتی تھی۔ دوسرے سننے والوں کے لیے وہ ساری چیزیں خواب جیسی محسوس ہوتی تھیں۔ سفر کا روداد خواں اپنے گزرے ہوئے تجربات وحقائق کا جوں کا توں بیان نہیں کرتا تھا بلکہ اس میں اپنے تخیل کے ذریعے رنگ آمیزی بھی کرتا جاتا تھا۔ اس رنگ آمیزی میں تھوڑا سچ تھوڑا جھوٹ، تھوڑا مبالغہ اس کو دوآتشہ بنا دیتا تھا۔ سچ، جھوٹ اور مبالغے کی یہ رنگ آمیزی، سننے والے کی حیرت اور استعجاب کی کیفیتوں کو ابھارتی تھی، ان کے تجسس کا احساس بیدار ہو جاتا تھا۔ انھیں ایک ایسا لطف، ایک ایسا مزہ ملتا تھا جسے مسرت کا نام بھی دے سکتے ہیں، طمانیت کا بھی، لذت کا بھی، سننے والوں کی دلچسپی نے واقعات اور تجربات کو بیان کرنے والوں کی ہمت بڑھائی۔ بیان کرنے والوں کے تخیل کی صلاحیت اور چیزوں کو نیا اور حیرت ناک بنا کر پیش کرنے کی طاقت

دوسروں سے زیادہ ہوا کرتی تھی اس لیے ان کا مرتبہ بھی بلند تھا۔ وہ سب سے ذہین، سب سے زیادہ جاننے والے، سب سے زیادہ غیب کا علم رکھنے والے سمجھے جانے لگے۔ لفظ کی یہ طاقت جس میں تھی اسے غیب داں سمجھا جاتا تھا۔ لوگ ان کے اردگرد بیٹھ کر صلاح لیتے تھے۔ اُن کی قربت کو بہت بڑی سعادت خیال کرتے تھے۔ اُن کی رہنمائی ان کی مشکلات کو دور کرنے کا ذریعہ تھی۔ اُن کی زبان سے ادا کیے ہوئے الفاظ دوسروں کے لیے جادو کا حکم رکھتے تھے۔ ان الفاظ میں ایک نئے مذہب کے آثار بھی چھپے ہوتے تھے۔ ایک کے ذہن سے نکلے ہوئے واقعات و تجربات جب دوسرے کی زبان سے ادا ہوتے تھے تو اس میں بہت کچھ نیا شامل ہو جاتا تھا۔ یعنی ایک ہی واقعے اور ایک ہی تجربے کی دوسروں کے ذریعے نئی توسیع ہو جاتی تھی۔ کہانیاں اور قصے اسی طرح صدیوں کا سفر طے کرتے ہوئے بڑی بڑی اساطیری کہانیوں، گاتھاؤں، رزمیوں اور داستانوں میں بدل گئے۔ کوئی قصہ اور کوئی کہانی اپنی اصل حالت میں نہیں رہی۔ ہر نسل اور ہر ذہن نے اس میں کچھ نہ کچھ اپنی طرف سے ضرور شامل کیا ہے۔ ایک ہی کہانی کئی سو اوراق پر پھیل گئی یا کہانی در کہانی کا سلسلہ قائم ہو گیا۔

ڈاکٹر ظہورالدین نے اس ضمن میں تھامس بلفنچ کی تصنیف The Age of Fable کے حوالے سے ایسی بعض اہم باتوں کی طرف اشارہ کیا ہے جنھیں کہانی کے ارتقا کی داستان کا پہلا باب کہا جا سکتا ہے۔ انسان کے ارتقائی سفر کے آغاز کی بابت وہ لکھتے ہوئے کہانی کے سرچشموں تک پہنچنے کی سعی کرتے ہیں:

> ''انسان کا ارتقائی سفر جب شروع ہوا تو وہ تنہا نہیں تھا۔ حوا کی تخلیق سے بہت پہلے اُسے ایک ہمدم و غم گسار ملا تھا، اور وہ تھا اس کا تصور، اس کا خیال۔ سائنس اور نفسیات کی بے پناہ تحقیق و ترقی کے باوجود انسانی ارتقا کی کسی ایسی منزل کا سراغ لگانا ممکن نہیں جب اسے اس ہم دم و غم گسار کی رفاقت حاصل نہ رہی ہو۔ اسی ہم سفر نے اس کے وجود میں وہ چنگاری روشن کی کہ اگر ایک طرف اسے اپنے گردو پیش کا جائزہ لینے کے قابل بنایا تو دوسری طرف ممکنات کی آخری حدوں کو پھلانگنے اور ان پر کمند ڈالنے کی

ابدی و جاوداں جستجو سے بھی اسے آشنا کیا۔

انسانی تصور کا حاصل یہ ہے کہ فطری اعتبار سے کیا ہے؟ کی بجائے، کیا ہوسکتا ہے، اور کیا ہونا چاہیے؟ میں اپنی دل چسپی کے سامان پاتا ہے۔ چنانچہ انسان نے ایجاد و اختراع کے جتنے بھی ہفت خواں آج تک سر کیے ہیں وہ سب کے سب اسی خلش و جستجو کی دین ہیں۔ اسی سے کبھی وہ جاگتے میں خواب دیکھتا ہے اور کبھی خوابوں میں جاگتا ہے۔ کبھی اسے ہر حقیقت خواب اور کبھی ہر خواب حقیقت نظر آنے لگتا ہے۔ انسان خاکی ہوتے ہوئے بھی اس زمین پر کی مخلوق ہے۔ اس زمین سے منسوب ہونے کے باوجود وہ کب یہاں ہوا ہے۔ اس زمین پر تو وہ کبھی جیا ہی نہیں۔ اسے تو کبھی اُس نے اپنا مامن و ماوا تسلیم ہی نہیں کیا۔ تلاش و جستجو کی چنگاری نے اسے ہمیشہ ان دیکھی دنیاؤں کا سفیر بنائے رکھا ہے اور اس کی زندگی کا ننانوے فیصد حصہ اسی سفر میں کٹتا ہے۔

تلاش و جستجو کے اس عمل کا ابتدائی اظہار ہمیں اُن مفروضوں کی صورت میں ملتا ہے جو انسان نے اس زمین اور کائنات کے مختلف مظاہر سے متعلق قائم کیے۔ یہی مفروضے ہماری ابتدائی کہانیاں تھیں، اور انھیں سے ان بڑی حقیقتوں نے جنم لیا جن میں آج ہم خود کو گھرا ہوا پاتے ہیں۔ انسان کی تمام علمی و ادبی، سائنسی و تکنیکی اور سیاسی و ثقافتی تحقیق و ترقی جو آج کے اس دور کا طرۂ امتیاز ہے اُس کی ابتدا انھیں مفروضوں سے ہوئی۔

کہانی کا عمل ہمارے تمام علوم کا منبع ہے۔ انسان کی اسی ذہنی صلاحیت نے حقائق کی اُن تمام گتھیوں کو کھولا ہے جنھوں نے آج علم کے مختلف شعبوں اور شاخوں کی شکل اختیار کر کے انسانی تہذیب کو ارتقا کی ان بلندیوں تک پہنچایا ہے کہ باد و شاید۔ اسی کی وجہ سے کبھی اُسے فطرت کے مظاہر میں طرح طرح کی طاقتوں کے روپ میں نظر آئے اور کبھی مافوق

الفطرت دنیاؤں کے نظارے۔ ازلی وابدی کہانی کار جستجو و خلش کی سان پر چڑھ کر ان دیکھی دنیائیں تسخیر کرتا رہا۔

ہماری ہر بڑی حقیقت کا جنم کسی نہ کسی مفروضے کے بطن سے ہوا ہے۔ انسانی تہذیب کے ارتقا کی تاریخ اس کی شاہد ہے مصری و یونانی تہذیبوں کے کارناموں سے لے کر موجودہ دور کی ادبی، سائنسی، تکنیکی، نفسیاتی اور سیاسی و سماجی بازیافتوں میں کہانی کے اس بنیادی عمل کے نشانات تلاش کیے جاسکتے ہیں۔ اسی عمل نے پہلے خداؤں، فرشتوں، دیوی، دیوتاؤں کو تخلیق کیا اور زمین کو ساکن قرار دے کر انسان کو مرکز کائنات اور اشرف المخلوقات ایسی مسانید فضیلت سے نوازا۔ پیغمبروں کو زمین پر اتارا اور اس کے کردار و عمل کے لیے طرح طرح کے اخلاقی ضوابط وضع کیے۔ پھر انسانوں کو دائروں اور حد بندیوں میں تقسیم کر کے انھیں ایک دوسرے کے مقابل اس طرح صف آرا کر دیا کہ ساری زمین ان کے لہو سے سرخ ہوگئی۔ پرانا سیاسی، سماجی نظام بدلا، ساختی اور جاگیردارانہ نظام کی زنجیریں ٹوٹیں اور انسانی آزادی اور خود مختاری کا پرچم لہرانے لگا۔ انسانی ارتقا کی تاریخ میں بکھرے ہوئے سبھی نظارے اسی عمل اور اسی جستجو و خلش کے مرہونِ منت ہیں۔"[13]

کہانی، قدیم ترین انسان کی کشاکش سے بھری ہوئی زندگی کا آئینہ ہے۔ قدیم تہذیبوں اور قدیم انسانی گروہوں اور قبیلوں کی عمومی زندگی، ان کے رسوم اور رواج، ان کے محسوسات اور جذبات کا علم جس طریقے سے کہانی کے ذریعے ہوتا ہے یا ادب کے ذریعے ہوتا ہے تاریخ سے اس قدر نہیں ہوتا۔ ماقبلِ تاریخ کی تاریخ کہانی مہیا کرتی ہے۔ ادب نے ہر دور کے انسان کو سمجھنے کی جو کلیدیں فراہم کی ہیں تاریخ نے اکثر انھیں اپنا ماخذ بنایا ہے۔ بلکہ بشریات anthropology کے ماہرین نے اپنی تحقیقات کے مواد کو ادب کے حوالے سے مستند بنایا ہے۔ جہاں تاریخ خاموش ہے وہاں کہانی کی آواز بلند ہوجاتی ہے۔ تاریخ ہی نہیں ماقبل تاریخ کے لیے

بھی یہ کہانیاں اکثر دستاویز کا کام کرتی ہیں۔ تاریخ، بشریات کی تاریخ اور تہذیب کی تاریخ کبھی یکساں نہیں رہی۔ اس میں کئی نشیب و فراز آتے رہے ہیں۔ انسان کی حرص و آز اور ملکیت کے جذبوں نے کئی جنگوں کے محاذ کھولے ہیں۔ ہر جنگ نے انسانیت کا خون بہایا ہے۔ ہر جنگ نے انسان کو انسان سے دور کیا ہے۔ انسانیت کی تاریخ کا ہر ہر ورق خون سے رنگا ہوا ہے۔ ادب نے انسانیت کا درس دیا۔ دوریوں کے بجائے شرکتوں کا پیغام دیا۔ یونان، ہندوستان، مصر، عرب اور ایران کے قدیم اساطیری ادب اور قصے کہانیوں کے سرمایے کا مطالعہ یہی بتاتا ہے کہ ادب نے ہر دور کے انسان کی تخیل کی عکس ریزی کی ہے۔ اس کے خوف، خطرات، حرص، حسد، نفرت، محبت، نیکی، بدی گویا ہر قسم کے جذبوں اور محسوسات کا ایک عکسِ لطیف ادب کی مختلف اصناف میں مختلف طریقوں سے وارد ہوا ہے۔ اساطیر ادب کی سب سے قدیم زبان ہیں۔ دنیا کے مختلف قدیم ترین علاقوں میں اس کی تاریخ بھی مختلف ہے۔

قدیم ترین قصوں tales کا ذخیرہ اسطوری روایت mythological tradition میں ملتا ہے۔ ہر علاقے کی تہذیب اسطوری روایت کا اپنا ایک سلسلہ رکھتی ہے۔ بعض تہذیبوں کی تاریخ اتنی قدیم ہے کہ اس کے سلسلے قبل از تاریخ کے زمانوں سے جا ملتے ہیں۔ ان کی اسطوری روایت بھی اتنی ہی قدیم اور طویل ہے۔ ان اساطیر میں ایک باقاعدہ تسلسل پایا جاتا ہے۔ ہر مرکزی اسطور کی ایک کہانی ہے۔ دوسرے اساطیر کے ہجوم میں یہ کہانی ارتقا کے کئی مراحل سے گزرتی ہے۔ دوسرے اساطیر کی بھی اپنی اپنی کہانی ہے۔ یہ کہانیاں اپنے اپنے علاقے کی تہذیبوں کی نمائندہ بھی ہیں اور ان کی تشریح و تعبیر بھی ان میں مضمر ہے۔ بہ ظاہر یہ کہانیاں فوق الفطرت صورت حال پیش کرتی ہوئی معلوم ہوتی ہیں۔ لیکن ان کی تہہ میں معانی کا ایک جہان چھپا ہوتا ہے۔ صرف مافوق الفطری کہہ کر انھیں نظر انداز نہیں کیا جاسکتا، اور نہ خرافات کا نام دے کر انھیں بے مصرف قرار دیا جاسکتا ہے۔ یہ نہ تو خرافات ہیں اور نہ بے مصرف اور نہ محض دیوتاؤں کی کہانیاں کہہ کر انھیں بے وقعت کہا جاسکتا ہے۔ یہ فرضی قصے ضرور ہیں یعنی جنھیں تخیل کی پیداوار کہا جاتا ہے۔ ان کے کردار بھی فرضی ہیں، واقعات بھی فرضی ہیں بلکہ ان میں پیش کردہ سارا ماحول بھی فرضی ہے۔ فرضی کے بجائے یہ کہنا درست ہوگا کہ یہ اساطیر یا اساطیری کہانیاں اور اساطیری کردار

اوران کا ماحول خلق کردہ ہے۔

پروفیسر یوسف سرمست اساطیری قصوں کو فرضی قرار نہیں دیتے۔ انسائیکلوپیڈیا آف امریکانا اور انسائیکلوپیڈیا آف برٹانیکا کے حوالوں کی روشنی میں ان کا بھی یہی خیال ہے کہ اساطیر کو محض مفروضاتی اور خیالی کہنا درست نہیں ہے۔ وہ اپنے مضمون کچھ اساطیر کے بارے میں واضح کرتے ہیں کہ:

"اساطیر کے بارے میں یہ مفروضہ کہ ان کا تعلق تاریخی واقعات اور شخصیتوں سے نہیں ہوتا صحیح نہیں ہے۔ اس کے برخلاف اساطیر جس سماج اور معاشرے سے تعلق رکھتے ہیں وہاں وہ حقیقی اور سچے سمجھے جاتے ہیں جیسا کہ انسائیکلوپیڈیا امریکانا میں لکھا ہے:

"A myth is understood in its own society as line story". (p.699)

اسی طرح انسائیکلوپیڈیا آف برٹانیکا میں لکھا ہے۔ ہر اسطورہ اس طرح پیش ہوتا ہے جیسے وہ حقیقی واقعات کا بیان ہے خواہ اس میں بیان کردہ باتیں فطری اصولوں اور عام تجربے سے کتنی ہی مختلف کیوں نہ ہوں۔ (ص 715)

اساطیر کے مطالعے میں یہ بات بھی پیش نظر رکھنا ضروری ہے کہ وہ دوسری تمام کہانیوں سے الگ اور مختلف ہوتے ہیں۔ دوسری کہانیوں سے الگ کرنے والی چیز ان کا مذہبی عنصر ہے۔ اسی وجہ سے انسائیکلوپیڈیا آف سوشل سائنسز میں انھیں 'مقدس بیانیہ' کہا گیا ہے۔ یوں تو اساطیر ہر قسم کے ہوتے ہیں لیکن مذہبی اساطیر کو 'مقدس بیانیہ' کہنا بالکل بجا ہے۔ (ص: 576) اسی انسائیکلوپیڈیا میں دوسری جگہ اساطیر کو 'مقدس تاریخ' سے تعبیر کیا گیا ہے۔ (ص 578) اساطیر اس کے ماننے والوں کے لیے حقیقی، واقعی یا اصلی ہوتے ہیں۔ یہاں ایک بار پھر یہ یاد دلانا ضروری ہے

کہ myth یا اسطور کے لفظ کے ساتھ جو غلط معنی وابستہ ہوگئے ہیں جیسے
فرضی، غیر حقیقی، غیر صحیح، بے بنیاد ایسے معنوں کو ذہن سے نکال دینا
ضروری ہے۔''[14]

یہ اساطیر مختلف علاقوں کی تہذیبی، اخلاقی اور سماجی اقدار کے مظہر ہیں۔ یہ انسان فہمی میں مدد کرتے ہیں۔ دنیا کو سمجھنے میں بھی یہ ہماری رہ نمائی کرتے ہیں۔ سماجوں کے اجتماعی رویوں پر سے بھی یہ پردہ اٹھاتے ہیں۔ ہر قدیم انسانی سماج کی طرزِ زندگی کے متنوع پہلوؤں کی یہ دستاویزات ہیں، جو علامتی ذرائع سے علم کے کئی خزانوں سے انسانیت کو مالامال کرتے آرہے ہیں۔ جس مثالی ideal دنیا کا یہ مشاہدہ کراتے ہیں ان کے اندر ہی حقائق کا ایک وسیع تر ذخیرہ بھی مخفی ہے۔ ان کے کردار بھی مثالی ہیں جنھیں دیوتا یا خدا کا درجہ حاصل ہے۔ یہ مافوق الفطرت قوتوں کے حامل ہیں۔ پھر بھی انسانی جذبوں سے متصف ہیں۔ ان گوناگوں خداؤں کے اندر انسان کا دل دھڑکتا ہے۔ ان کے اعمال و افعال بھی مافوق الفطری ہیں لیکن وہ اپنی نہاد میں ایسے ہی ہیں جیسے انسان ان سے گزرتا ہے۔ ان کے اعمال ہی نہیں ردِ ہائے عمل بھی انسانی ہیں۔ ان کے اندر وہ سارے جذبے کارفرما ہیں جنھیں انسان سے وابستہ کیا جاتا ہے۔ جیسے حرص، حسد، عجلت، انتقام، فریب، لالچ، نفرت، محبت، تکبر، دردمندی، بے دردی اور اسی قسم کے دوسرے جذباتِ انسانی۔

ان اساطیری کرداروں کو بہتر طور پر اسی وقت سمجھا جاسکتا ہے جب ہمیں اُن تاریخی اور تہذیبی سیاقات کا علم ہو جن میں وہ پروان چڑھے ہیں۔ نیک انسانی کرداروں کی طرح وہ نیک طبع بھی ہوتے ہیں اور ایسے بدکردار بھی ہوتے ہیں جن کا مقصد ہی تشدد، تباہی اور فساد پھیلانا ہوتا ہے۔ اپنی طاقت میں بھی وہ مثالی ہوتے ہیں۔ پہاڑ کاندھوں پر اٹھانا، آسمانوں میں مخالف قوتوں سے نبردآزما ہونا، دھرتی کو چیر دینا، سمندروں کو شق کردینا، آندھی طوفان بن جانا، شیطانی قوتوں کو آن کی آن میں بس میں کرلینا۔ اس طرح کی قوت کے سامنے انسان کی ہستی بے حد کمزور دکھائی دیتی ہے۔ لیکن انسان کی یہ خواہش ضرور ہوتی ہے کہ اُسے بھی یہ غیر معمولی قوت نصیب ہو۔ وہ اس قوت سے ظالم کو زیر کرسکتا ہے۔ اساطیر، انسان کے تخلیقی ذہن ہی کا کرشمہ ہوتے ہیں اس لیے وہ

جو کچھ کہ اس میں نہیں ہے یا وہ اہلیت جو اسے نصیب نہیں ہے وہ اساطیر کے کرداروں میں پیدا کر کے طمانیت حاصل کر لیتا ہے۔ صداقت کو فتح یاب کرنا، بدی کو اپنے کیفرِ کردار تک پہنچانا، ظالموں کو بالآخر عقوبت کا شکار بنانا اور انصاف کے طلب گار کو انصاف دلانا، اساطیری کہانیوں کے عام تھیم ہیں۔ یہ کہانیاں یہ بتاتی ہیں کہ تقدیر کے شکنجے میں پھنسا ہوا عام انسان ہی نہیں ہے۔ دیوتا یا خدا بھی کسی نہ کسی شکنجے میں پھنسے ہوئے ہیں۔ وہ اکثر کبھی نہ کبھی اور کہیں نہ کہیں دوسرے خداؤں کی زد میں آجاتے ہیں۔ وہ بھی دوسری قوتوں کے بُنے ہوئے جال میں پھنس جاتے ہیں۔ انھیں بھی بڑی کشمکشوں اور کشاکشوں سے گزرنا پڑتا ہے۔ ان کی زندگی میں بھی خطرات واقع ہوتے ہیں اور وہ ان خطرات سے نکلنے کے لیے ہزاروں جتن کرتے ہیں یا انھیں کوئی دوسرا خدا اس مصیبت سے نجات دلاتا ہے۔ انسانی زندگی بھی پل صراط ہی کا سفر ہے۔ اس میں بھی ہزاروں نشیب و فراز آتے ہیں۔ اُسے بھی جدوجہد اور کوششوں کے بغیر کوئی چیز حاصل نہیں ہوتی۔ اس کے خلاف میں بھی کچھ لوگ ہوتے ہیں اور کچھ لوگ اس کے حق میں ہوتے ہیں۔ انسان بھی انصاف کا طالب ہوتا ہے۔ کسی غیبی قوت سے وہ بھی مدد کا خواہاں ہوتا ہے اور کوئی اس کے لیے نجات دہندہ ثابت ہوتا ہے۔ جو نجات دہندہ ہوتا ہے وہ کوئی انسان ہی ہوتا ہے جسے وہ تقدیر کے کرشمے کا نام دیتا ہے۔ اساطیر اور انسان میں یہ مماثلت تقریباً اساطیری نظاموں میں یکساں صورت میں ملتی ہے۔

قدیم انسان کے لیے فطرت ہی ایک گہرا راز نہیں تھا۔ فطرت کے پیچھے بھی اُسے کوئی ایسی طاقت کا گمان ہوتا تھا جو فطرت کے نظام کی محرک ہے۔ فطرت جب اپنے مختلف اعمال سے اپنی غیر معمولی قوت کا احساس دلاتی تو انسان کے لیے فطرت سراپا ایک سوال بن جاتی، انسان کا محدود ذہن لامحدود کا تصور کرنے لگتا۔ اپنی کمیوں، اپنے حدود، اپنی کمزوریوں اور نارسائیوں کے مقابلے میں فطرت ایک فوق الفطرت کی شکل اختیار کرنے لگتی۔ سورج، چاند، ستارے، پہاڑ، آندھی، طوفان، زلزلے، بارش، سمندر، دریا، زمین، آسمان، خونخوار، جانور، ہرے بھرے جنگلات، پھول، پھل، پودے، گرمی، سردی وغیرہ حقائق اور ان سے میسر آنے والے تجربات نے انسان کے تخیل پر مہمیز کی۔ جو چیز اسے فائدہ یا نقصان پہنچاتی وہ اس کی اصل حقیقت تک پہنچنے کے

لیے غور و فکر کرتا کہ یہ سب کیسے اور کیوں کر رونما ہوتا ہے۔ اس کے پیچھے بھی کیا کوئی دوسری حقیقت کارفرما ہے جو اس کی علت ہے۔ یہ تلاش اسے روح، خدا اور جبر و اختیار کے تصور تک لے گئی۔ یعنی ایک ایسی دنیا بھی ہے جو اس کی دسترس سے باہر ہے۔ موجود دنیا کے حدود کے مقابلے میں اس کے حدود لامحدود ہیں۔ موجود دنیا میں امکانات کی ایک حد ہے لیکن دوسری دنیا کے پاس امکانات کا لازوال خزانہ ہے۔ انسان نے فطرت کے فوق الفطرت تصور کے سامنے سرنگوں کر دیا اور تقدیر کے اس تصور کی تشکیل کی کہ مختارِ کل کوئی اور ہستی ہے۔ انسان مختلف قسم کے اجبار میں گھری ہوئی ہستی ہے۔ سورج، چاند، ستارے وغیرہ مختلف قوتیں ہیں اور ہر قوت ایک روح ہے۔ جو خود مختار ہے اور انسان کے تقدیر کی کلید اس کے ہاتھ میں ہے۔

اس طرح متھ نے دیوتاؤں کی شکل اختیار کر لی۔ ان کی تقدیس انسانوں پر واجب ٹھہری۔ اساطیری کہانیاں جنھیں بعد کے زمانوں میں انسانی تخیل کی تخلیق کہا گیا۔ بعض علما کے نزدیک قدیم معاشروں میں وہ واقعی اور حقیقی واقعات پر مبنی قصے تھے۔ جو روایت کے سلسلے سے ایک نسل کے بعد دوسری نسل میں منتقل ہوتے چلے آ رہے ہیں۔ اسی لیے انھیں محض بیانیہ نہیں مقدس بیانیہ Holy Narratives بھی کہا گیا۔ ان بیانیوں میں جو عجیب الخلقت کردار ہیرو کا منصب ادا کرتے تھے وہ الوہی قوت کے مظہر تھے۔ اسی الوہی قوت کی بنا پر وہ عام انسانوں سے مختلف، عظیم المرتبت، متبرک اور واجب التعظیم سمجھے تھے۔

عوام الناس ان دیوتاؤں کے بتوں کے سامنے اپنے اجتماعی نغمات میں ان کی مدح سرائی کیا کرتے۔ ان کے عظیم الشان بت بنا کر ان کے سامنے سجدہ گزار ہوتے۔ قیمتی تحفے ان کی نذر کیے جاتے۔ جانوروں اور کبھی کبھی انسانوں کی قربانی دی جاتی۔ ان کی خوشنودی کے حصول کے لیے ان کے سامنے رقص کیے جاتے۔ عبادات کے مختلف طریقے ایجاد کیے گئے۔ ان تمام عبادات کا ایک ہی مقصد تھا کہ دیوتا/ خدا ان کا تحفظ کرے اور خوش حالی ان کا نصیب بنے۔

ان میں سے اکثر اساطیر کے عالی شان معبد بھی تھے۔ جن کے آثار کسی نہ کسی صورت میں آج بھی موجود ہیں۔ ان اساطیر ہی میں ان بنیادی عقائد کی تلاش کی جاتی ہے جو بعد کے زمانوں میں پیدا ہونے والے مذاہب تک میں منتقل ہوئے ہیں۔ بنیادی عقائد یا

fundamental beliefs ہی نہیں بنیادی اقدار انسانیہ fundamental human values کے سرے بھی انھیں اساطیری نظامات اور اساطیری تہذیبوں میں محفوظ ہیں۔ ہر علاقے کی تہذیب نے ان سے ہر دور میں کچھ نہ کچھ اخذ کیا ہے۔ تہذیبی سطح پر ان علاقوں کی تہذیب اور ان کا قدیم ادیب زیادہ ثروت مند ہے جو اساطیر بیش بہا سرمایے سے مالا مال ہیں۔

خداؤں یا دیوتاؤں کو مافوق الفطری شکل دینے کے پیچھے یہ مقصد بھی ہوسکتا ہے کہ وہ اپنی شباہت، جسامت، اعمال وافعال میں عام انسانوں سے مختلف اور بلند و برتر دکھائی دیں۔ ان کی شباہتوں اور خوبصورتی کو اعلیٰ نمونہ بنا کر بھی پیش کیا گیا ہے اور مسخ کر کے بھی ان کی تشکیل کی گئی ہے۔ ان کی فوق الفطری قوتیں، الوہی قوتیں کہلاتی ہیں۔ فطرت جن کے زیرِ نگیں ہے۔ وہ جب چاہیں فطرت کا رُخ پھیر سکتی ہیں۔ بہار کو خزاں اور خزاں کو بہار میں بدل سکتی ہیں۔ میدانوں کو چٹیل بنانا اور چٹیل کو ہرے بھرے میدانوں میں بدلنا ان کی جنبشِ ابرو پر موقوف ہے۔ آبادیوں کو تہس نہس کر دینا اور بد حالی کو خوش حالی میں بدل دینا ان کے بائیں ہاتھ کا کھیل ہے۔ سورج ان کے اشارے پر اُگتا ہے ان کے اشارے پر وہ غروب ہوتا ہے۔ امن اُن کی توفیق میں شامل اور اور فساد پھیلانا ان کی سعادت ہے۔

ڈایونسس بھی ایک اہم اسطور ہے۔ پروفیسر عتیق اللہ اس کی الوہی قوت کے سلسلے میں رقم طراز ہیں:

> ''ڈایونسس Dionysus یونانی اساطیر میں شراب وشادمانی کا دیوتا ہے۔ اسے نباتات کا دیوتا بھی کہا جاتا ہے۔ بارہ عظیم اولمپیائی دیوتاؤں میں سب سے خردسال (یونانیوں اور رومیوں میں باخوس :Bacchus کے نام سے بھی مشہور ہے) باپ زلیس، ماں سیملی :Semele (کہا جاتا ہے کہ سیملی، زلیس کے تندنوری جلوے کی تاب نہ لا کر جل گئی تو زلیس نے اس کے بطن سے اپنے بیٹے کا گوشت کا لوتھڑا نکال کر ران میں چھپا لیا۔ اس کے بعد اس کی پیدائش ہوئی) ھیرا :Hera (زلیس کی بہن، حسن میں یکتا، زلیس کے معاشقوں سے متنفر، کئی تباہیوں کی ذمہ دار) کو اس سے شدید جلن تھی۔ ڈایونسس کو اپنے بچپن میں لڑکی کے ملبوس میں عورتوں کے

محلات میں بھی رہنا پڑا۔ پھر ہرمیز :Hermes (زیس کا بیٹا، دولت و ثروت نیز خواب کا دیوتا اپالوجس کا سازسن کر بدمست ہوگیا تھا۔ انعام کے طور پر اپالو نے اسے بیش بہا فوق الفطرت صلاحیتیں ودیعت کی تھیں) نے اسے کوہ نسیا پر نمفس nymphs کی عاطفت میں چھوڑ دیا، جہاں اس نے وہ مشروب ایجاد کیا جسے شراب کہتے ہیں۔ ڈایونسس کے بال عورتوں کی طرح لمبے تھے اور اپنے مردانہ جلال کے باوصف اس کے اسلوبِ حیات میں ایک طرح کی نسوانیت بھی تہہ نشین تھی۔ اس کے پرستاروں اور عقیدت مندوں میں عورتیں خصوصی حیثیت رکھتی ہیں۔

ڈایونسس نے کئی ممالک کی سیاحت کی۔ کئی مخالف قوتوں کو زیر کیا، کئی اقوام کو انگور کی کاشت وشراب کشید کرنے کا فن سکھایا۔ اتنا ہی نہیں بلکہ اس کی حیثیت ایک قانون دہندے کی بھی ہے۔

ڈایونسس کی شخصیت میں ایک گونا ملائمیت بھی ہے مگر صحیح معنی میں وہ حیرت انگیز جسمانی محاسن اور صلاحیتوں کا مالک ہے۔ ایک ایسی قوت سے مماثل جو کسی مزاحمت کو برداشت نہیں کرتی اور اپنے منکروں کو آن کی آن میں تہہ وبالا کر دیتی ہے۔

ایسا کہا جاتا ہے کہ ڈایونسس کی پیدائش ہی بنی نوع انسان کی فلاح، مسرت اور خیر کے لیے ہوئی تھی۔ وہ انسان کو ذہنی پریشانیوں سے نجات دلاتا، فتح مندی، رجا اور سرخوشی کا پیغام دیتا۔ نیز شعر وغنا کا فیضان عطا کرتا ہے۔"[15]

یونانی اساطیر میں سورج کا طلوع اور غروب ہونا اپولو نام کے اسطور پر مبنی ہے۔ اپولو کا شمار یونانی اساطیر میں اُن معدودے چند دیوتاؤں میں ہوتا ہے جو کئی قسم کی غیبی اور الوہی قوتوں سے مستفیض ہیں۔ سورج ایک جگمگاتا آراستہ وپیراستہ جگمگاتا ہوا بھڑک دار رتھ ہے اور اپولو اس کا رتھ بان ہے۔ جو آسمان کے سفر پر صبح سے آتش فشانی کے ساتھ نکلتا ہے اور شام کی دہلیز پر بہ وقت

غروب یہ سفر تمام ہوتا ہے۔ ہر روز کی یہی گردش طلوع و غروب سے عبارت ہے۔

اپولو کے بارے میں پروفیسر عتیق اللہ نے اپنی تصنیف 'ادبی اصطلاحات کی وضاحت فرہنگ' میں یہ دلچسپ تفصیلات مہیا کی ہیں:

- ''اپالو، ایک یونانی اسطور جو بے شمار فضیلتوں کا مالک ہے۔ جوانی و زیبائی، شعر و غنا، نور و صحت کا دیوتا جو موقع بہ موقع انسانوں کو مستقبل کی بشارت دیتا ہے۔ مردانہ جلال و جمال کا اکمل ترین نمونہ، فیبس Phoebus اور فیب Phebe (بہ معنی نور) اس کے صفاتی اسما ہیں۔

پانچویں صدی قبل مسیح سے اسے سوریہ دیوتا کے نام سے یاد کیا جانے لگا۔

بارہ اولیمپائی دیوتاؤں میں سے ایک جزیرۂ ڈیلوس:Delos میں پیدا ہوا، باپ کا نام زیس :Zeus ماں کا لیٹو:Leto آرٹمیس Artemis (چاند کی دیوی) اس کی توام بہن تھی۔ اپالو کے بارے میں یہ بھی مشہور ہے کہ وہ یونانی خان وادے سے تعلق نہیں رکھتا بلکہ شمال کے کسی علاقے سے مہاجرین اسے اپنے ساتھ لائے تھے۔

اپالو، گوالوں اور چرواہوں کا بھی دیوتا ہے کہ وہ ان کی بھیڑوں اور بکریوں کی نگہبانی کرتا ہے۔ نیکی کا حامی، بدی کو جڑوں سے اکھاڑ دینے والا نیکوکار و منعم، وہ بیش بہا جسمانی اعزازات ہی کی حامل نہیں بلکہ ذہنی اور اخلاقی خصوص میں بھی اس کا نام نمایاں ہے۔ وہ تمام چیزوں میں نظم و ضبط اور میانہ روی کا قائل و قدردان ہے۔ اس تعلق سے وہ بنی نوع انسان کی زندگی میں ضابطے انصاف، عفو و رحم نیز اصول پسندی کا زبردست حامی ہے۔ اس کے محبوب نصائح میں بے اعتدالی میں نیستی اور خود کو پہچانو زبان زد ہیں۔

چونکہ وہ تاریکیوں کا قاطع اور شیر کا دشمن ہے، بارآوری اور بالیدگی کو تباہی سے محفوظ رکھتا ہے۔ اس لیے اس کی تقریبات موسم بہار میں منائی جاتی

تھیں۔ thargilia اور pyanopsia نام کے تہواروں کا تعلق اپالو سے ہے۔ اوّل الذکر تہوار اپریل کے آخری دنوں میں منایا جاتا تھا اور ثانی الذکر تہوار ستمبر کے آخری دنوں میں۔ جہاں وہ ایک طرف منعم و رفیق ہے۔ وہاں دوسری طرف ہلاکت خیز بھی ہے۔ جہاں انسانوں کو شری قوتوں سے بچانے والا ہے، وہاں ایک بار یونانیوں میں طاعون جیسی مہلک بیماری بھی اسی نے پھیلائی تھی۔ جہاں اس کے کئی پرستار تھے وہاں کئی بدذاتوں کو اس نے اپنے کیفر کردار تک بھی پہنچایا۔ کوہِ پارنس میں ہی ڈایونس کے نزدیک اپالو کا مہبط بھی ہے۔ ایسا کہا جاتا ہے کہ وہ اپالو ہی تھا جس نے ایک خوں خوار افعی کو مار کر اسے اپنا مہبط قرار دیا۔ یہاں ہمیشہ فال لینے والوں کا ہجوم رہتا تھا۔

اپالو، ایک طرف ٹٹ لیس، آلوائیڈ اور نیوبس کے حق میں ایک تباہ کن طاقت ہے۔ تو دوسری طرف ان گناہ گاروں کے حق میں نجات دہندہ بھی ہے جنھیں اپنی غلط کاریوں کے تئیں ندامت ہے اور جو صدق دل سے اپنے گناہوں کے معترف اور تزکیے catharsis کے خواہاں ہیں۔ اس نے خود ندامت اور تزکیے کی ایک نمایاں مثال قائم کی ہے۔" [16]

موسمِ بہار کی آمد کا تعلق پرسی فون Persephone نام کے اسطور سے ہے۔ جس کی ماں ڈمی ٹر Demeter غلے کی کھیتیوں کی دیوی ہے۔ سمندروں میں طوفان اٹھانے والے دیوتا کا نام پاسی ڈون Posei Don ہے جو سمندر کا دیوتا ہے اور سمندر میں جوار بھاٹا پیدا کرسکتا ہے، طوفانی موجوں کی شدت کو کم کرسکتا ہے۔ زیس Zeus دیوتاؤں کا دیوتا، خداؤں کا خدا کہلاتا ہے جو کئی چیزوں پر قادر ہے۔ اس کی ایک جنبش آسمانوں کو روشن کرنے کی اہلیت رکھتی ہے۔ ہوائیں، بادل، بارش، بجلیوں کی کڑک اس کی قدرت میں ہے۔ وہ سارے جہان کو منور کرتا ہے۔ وہ سمندروں کی تہوں میں ایک جگمگاتے ہوئے سنہرے مقام میں رہتا ہے۔

ہندوستانی اساطیری نظام میں جو دیوی دیوتا ہیں وجہ بھی فوق الفطری قوتوں کے حامل

ہیں۔فطرت ان کے زیر دست ہے۔تمام عالمِ کون ومکاں پر انھیں بالادستی حاصل ہے۔دنیا کو تہہ و بالا کرنے کی صلاحیت سے وہ بہرہ ور ہیں۔دنیا کو تہس نہس کرنے کے بعد اس کی نئی شیرازہ بندی پر بھی وہ قادر ہیں۔برہما، وشنو اور شیو جیسے اساطیر/ دیوتا مل کر ایک تثلیث (تری مورتی) Trinity مکمل کرتے ہیں۔ساری کائنات برہما/ Brahma کی تخلیق کردہ ہے۔ایک روایت کے مطابق وہ ایک انڈے سے برآمد ہوا جس کی 1000 رانیں (جانگھیں) 1000 پیر، 1000 بازو، 1000 آنکھیں، 1000 منھ اور ایک ہزار سر ہیں۔دوسرے خدا/ دیوتا اور برہمن اس کے منہ سے برآمد ہوئے ہیں۔سارے موسموں نے اس کے بغل سے نمو پائی ہے۔زمین نے اس کے پاؤں سے جنم لیا ہے اور اس کی آنکھ سے سورج کی پیدائش ہوئی ہے۔وشنو Vishnu بھی ایک اہم ترین دیوتا ہے جو سیشا Sesha نام کے عظیم الجثہ سانپ کی کنڈلیوں پر براجمان ہے۔اس کے چار ہاتھ ہیں اور سر پر پانچ پھنوں والے ایک ہیبت ناک سانپ کی چھتری سایہ فگن رہتی ہے۔وہ جب چاہے مچھلی کا روپ دھارن کرسکتا ہے اور جب چاہے اپنے قد کو چھوٹا کر کے ناٹا بن سکتا ہے۔وہ ایک عظیم الشان عفریت Giant کی شکل بھی اختیار کرسکتا ہے۔وہ تخریب و ہلاکت کا باعث بھی ہے اور تعمیر و پیدائش کا باعث بھی وہی ہے۔

تری مورتی کا تیسرا چہرہ شیوا Shiva ہے۔جو زرخیزی کا دیوتا ہے، پیڑ، پودوں اور جانوروں کے درمیان یوگا میں غرق رہتا ہے۔وہ محافظ بھی ہے اور ہیبت ناک بھی۔اپنی غیر معمولی تخریب کارانہ قوت کا مظاہرہ بھی کرتا رہتا ہے۔خلاقی اور بارآوری بھی اس کی قدرت میں ہے اور ہلاکت خیزی پر بھی وہ قادر ہے۔وہ ایک تپسوی ہے اور اس نے ایک سنیاسی کی طرح کیلاش پربت پر اپنا ڈیرا جما رکھا ہے۔وہ متعدد قسم کی بیماریاں پھیلا سکتا ہے۔اسے مارنا بھی آتا ہے اور جلانا بھی۔ہر تخریب کے عقب ہی میں تعمیر ہوتی ہے۔اس کے کاندھوں پر جو شال کی طرح شیر کی کھال لپٹی ہوئی ہے وہ اس نے اپنے ناخنوں سے شیر کے جسم سے اتاری ہے اس نے گردن میں سانپوں کا ہار لپیٹ رکھا ہے۔شیوا کے چار ہاتھ اور ایک تیسری آنکھ بھی ہے۔اس نے سمندر کو متھا تھا جس کے باعث اکثر اس کا گلا (کنٹھ) نیلا ہو جاتا ہے اسی لیے کبھی کبھی شیوا کو نیل کنٹھ کے نام سے بھی یاد کیا جاتا ہے۔زرخیزی اور بارآوری کی قوت بھی شیوا کو حاصل ہے اس لیے شیولنگ Phallic of

Shiva کی پوجا کی روایت ہندوستان میں آج تک برقرار ہے۔

فوق الفطرت شباہتوں میں شری گنیش کا بھی شمار ہوتا ہے۔

گنیش جی کا سر ہاتھی کی طرح اور باقی سارا جسم انسانوں کی طرح ہے۔ کہا جاتا ہے کہ پاروتی نے اپنے بیٹے سے ملانے کے لیے شنی (Saturn) کو دعوت دی۔ وہ یہ بھول گئی کہ شنی ایک انتہائی خطرناک دیوتا ہے۔ جیسے ہی شنی نے گنیش کو دیکھا، گنیش جی کا سر آگ کے شعلوں میں بدل گیا۔ برہما نے پاروتی سے کہا کہ جو چیز اسے ملے وہ اس کے سر کی جگہ لگا دے۔ اس موقعے پر پاروتی کا سامنا ایک ہاتھی سے ہوگیا۔ پاروتی نے اس کا سر گنیش جی کو لگا دیا۔ اس طرح گنیش جی کا پیکر پھر سے مکمل ہوگیا۔ [17]

ہندوستانی دیومالا میں گنیش جی ذکاوت wisdom اور ادب literature کے دیوتا کہلاتے ہیں۔ گنیش جی کا سر ہاتھی کا ہے، چار ہاتھ ہیں لیکن دانت (جو ہاتھی کا ہے) ایک ہی ہے وہ چوہے کی پیٹھ پر سوار ہیں۔ گنیش عقل ہی کے دیوتا نہیں ہیں۔ کاروبار میں کامرانی اور منفعت بہم پہنچانا بھی ان کے ہاتھ میں ہے۔ اسی لیے بیوپاری طبقے میں گنیش جی کو بہت بلند درجہ دیا جاتا ہے۔ عوام الناس گنیش جی کے اعزاز میں جشن مناتے ہیں جلسے جلوس منعقد کرتے ہیں یہ بھی کہا جاتا ہے کہ گنیش جی نے اپنے ایک ہاتھی دانت کو توڑ کر قلم بنا لیا تھا، اسی قلم سے پہلی بار 'مہابھارت' لکھا گیا تھا۔

درج بالا چند اہم ترین اساطیر کی زندگیوں، شباہتوں اور ان کے اعمال و افعال کی روشنی میں یہ سمجھنا مشکل نہیں ہے۔ کہ اسطوری قصوں کا ایک نمایاں ترین پہلوان کا فوق الفطری کردار ہے۔ اکثر دیوتا آپس میں نبرد آزما ہوتے ہیں۔ کوئی کسی کی راہ میں روڑا بن جاتا ہے کوئی کسی کا سہارا بن کر جان بچا لیتا ہے۔ درمیان میں کبھی کسی راکشش سے زور آزمائی کرنی پڑتی ہے۔ کبھی کسی عجیب الخلقت عفریت Monster کا سامنا ہوتا ہے۔ کبھی کوئی شیطان صفت دیو Giant سے خون ریز جنگ لڑنی پڑتی ہے۔ یونانی اساطیر میں زمین Gaea اور آسمان Uranus اور عالمِ اسفل Tartar us کی اولاد Giant کہلاتی ہے جس نے دیوتاؤں سے جنگ کی تھی۔ اس طرح کے

بدکردار دیوی دیوتاؤں کو Demon بھی کہا جاتا ہے۔ جو بدی کی نمائندگی کرتے ہیں، نیکی یا نیک دیوتاؤں کی راہ میں ایک زبردست رکاوٹ بننے کی کوشش کرتے ہیں۔

اساطیر کا مطالعہ اُس اجتماعی انسانی تخیل کا مطالعہ بھی ہے جو فطرت ہی سے بعض چیزیں اخذ کر کے انھیں ایک ایسی نئی ترتیب عطا کر دیتا ہے کہ فطرت، فوق الفطرت میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ اساطیر کی دنیا بہ ظاہر ایک وسیع تر اوہام superstitious سے معمور دنیا ہی کا تاثر فراہم کرتی ہے لیکن اس کے باطن میں ایک پورا نظام system کارفرما ہے جس نے مختلف سماجوں کی تشکیل کی ہے۔ مختلف انسانی سماجوں نے اس دنیا سے اپنے لائحہ ہائے عمل تیار کیے ہیں۔ بعض مذاہب کے عقائد اور تصورات کی جڑیں اساطیر کے نظام میں دستیاب ہیں۔ قدیم و جدید تہذیبوں نے ان سے موقعہ بہ موقعہ اور مرحلہ بہ مرحلہ روشنی اخذ کی ہے، ادب اور فنونِ لطیفہ کے لیے یہ ایک مسلسل سرچشمۂ فکر و فن ثابت ہوئے ہیں۔ انھیں ہمیشہ نئے معنی دیے گئے ہیں۔ ان سے اصول سازی میں مدد لی گئی ہے۔ تاریخ، تہذیب، زبان، فلسفہ، نفسیات، فن اور مذہب وغیرہ نے اپنے اپنے طور پر اپنے دلائل کی توثیق ان سے کی ہے۔ نئے فکری سانچے وضع کیے ہیں۔ اسی معنی میں اساطیر اور اساطیری نظام کا مطالعہ انسانیت کے ایک دلچسپ ترین مطالعے کی حیثیت رکھتا ہے۔

اب ہم یہ دیکھیں گے کہ اسطور myth اور مہماتی کردار legend کو مختلف علما اور دانش وروں نے کیا معنی دیے ہیں۔ قدیم میں ان کی معنویت کیا تھی اور عہدِ حاضر کے تناظر میں ان کا محل کیا ہے۔ ان کے لغوی معنی کیا ہیں اور انھیں اب کن کن تعبیری معنی میں اخذ کیا جاتا ہے۔

حواشی

1 سوزان کے لینگر 'فلسفے کا آہنگ' ترجمہ زاہد ڈار، لاہور 1962، 293

2 سوزان کے لینگر 'فلسفے کا آہنگ' ترجمہ زاہد ڈار، لاہور 1962، ص 294

3 ڈاکٹر تبسم کاشمیری 'لا= راشد' نگارشات، لاہور، 1994، ص 126

4 J. G. Frazer, The Golden Bough, 1936

5 ڈاکٹر تبسم کاشمیری 'لا= راشد' نگارشات، لاہور، 1994، ص 126

6 ڈاکٹر تبسم کاشمیری 'لا= راشد' نگارشات، لاہور، 1994، ص 127

7 ڈاکٹر تبسم کاشمیری 'لا= راشد' نگارشات، لاہور، 1994، ص 128

8 ڈاکٹر تبسم کاشمیری 'لا= راشد' نگارشات، لاہور، 1994، ص 128

9 ڈاکٹر تبسم کاشمیری 'لا= راشد' نگارشات، لاہور، 1994، ص 129

10 اختر انصاری مضمون بہ عنوان 'قدیم افسانہ: احساسِ فن اور اظہار' سہ ماہی 'نقوش' لاہور، مارچ 1949، ص 17

11 سوزان کے لینگر 'فلسفے کا نیا آہنگ' لاہور 1962، ص 164-166

12 اختر انصاری 'قدیم افسانہ: احساسِ فن اور اظہار' سہ ماہی نقوش لاہور، مارچ 1949، ص 17-18

13 ڈاکٹر ظہورالدین' کہانی کا ارتقا' انٹرنیشنل اردو پبلی کیشنز، نئی دہلی 1999، ص 14,15

14 پروفیسر یوسف سرمست مضمون بہ عنوان' کچھ اساطیر کے بارے میں' ماہنامہ' ایوانِ اردو' دہلی، مئی 2012 ص 6

15 پروفیسر عتیق اللہ، ادبی اصطلاحات کی وضاحتی فرہنگ، اردو مجلس دہلی، 1996، ص 220,21

16 ایضاً، ص 218-19

17 The Ultimate Encyclopaedia of Mythology, by Arthur Cotterell & Rachel Storm
Anness Publishing Ltd. London, 2010

اساطیر اور مہماتی قصوں کا تصور: ایک مجمل مطالعہ

اسطور بہ حیثیت ایک اصطلاح کے انگریزی لفظ myth کا ترجمہ ہے جس کی اصل یونانی لفظ muthos ہے جس کے معنی ہیں (anything uttered by word of mouth) منھ سے نکلا ہوا لفظ۔ ہومر نے اسے بیانیہ narrative اور گفتگو conversation کے معنی میں ضرور اخذ کیا ہے لیکن اس نے اسے فسانہ fiction کا نام نہیں دیا۔ بعدازاں یونان ہی میں muthos کے معنی فکشن لیے جانے لگے۔ افلاطون نے اسے جزوی طور پر فکشن کہا ہے یعنی اس میں کچھ نہ کچھ سچ کا عنصر بھی ہوتا ہے۔ عربی میں متھ کے لیے 'اسطورہ' کا لفظ ہے۔ لیکن اردو میں 'اسطور' ہی مستعمل اور زبان زد ہے۔ عربی میں اسطورہ کا مادہ 'سطر' ہے۔ اردو میں اسطور کے علاوہ دیومالا، اصنام اور خرافات جیسے الفاظ بھی اصطلاحاً اور متبادل کے طور پر مستعمل ہیں لیکن اسطور کا چلن اس وجہ سے نسبتاً زیادہ ہے اور جسے زیادہ موزوں خیال کیا جاتا ہے کیونکہ اسطور سے اور دوسرے کئی الفاظ بہ آسانی بنائے جاسکتے ہیں جیسے اسطوریت، اسطوریات، اساطیر، اساطیری، اسطوری، اسی طرح مختلف تراکیب بھی بنائی جاسکتی ہیں۔ جیسے اسطوراساس، اسطورشکن، اسطورساز، اساطیر القدیم، اساطیر الاوّلین (قرآن مجید میں اسی طرح استعمال ہوا ہے) عربی زبان وادب میں اساطیر کے لیے قصص بھی مروج ہے۔ کہیں ان الفاظ کا استعمال عمومی معنی میں کیا جاتا ہے کہیں خصوصی معنی میں۔ مثلاً مصر، بابل ونینوا، یونان یا ہندوستان کے دیوی دیوتاؤں کے لیے خصوصی معنی میں استعمال کیا جاتا رہا ہے

اوران قصوں اور حکایتوں کے بارے میں بھی یہ الفاظ بروئے کار لائے جاتے رہے ہیں۔ جو تاریخی کہلاتے ہیں۔ وہ قصے جو سرتاسر تخیلی اور مافوق الفطری خصوصیات کے حامل ہیں۔ انہی کے لیے خرافات جیسے لفظ کو ترجیح دی جاتی ہے۔ بہر حال 'اسطور' کا شمار بھی ان اصطلاحات میں کیا جاتا ہے جو اپنے معنی اور تصور کے لحاظ سے واضح کم اور مبہم زیادہ ہیں؛ ابہام کی سب سے بڑی وجہ اسطور سے وابستہ کثیر المعنویت ہے۔ مختلف علما نے مختلف تعریف، توضیح اور تعبیر سے کام لیا ہے۔ خاص طور پر بیسویں صدی میں اسطوریات نے باقاعدہ ایک علم، فلسفے اور مکتب کی صورت اختیار کر لی ہے۔ نفسیاتی، عمرانیاتی اور تہذیبی سطح پر اس کی تعبیرات میں ایک ازدحام کی صورت ہے۔ تعبیرات کی اس کثرت کے باوجود متھ (myth) کے لغوی معنی اپنی جگہ مسلم ہیں یعنی قصہ۔ یونان، ہند اور عرب اور ایران ہی میں نہیں تقریباً تمام عالمی زبانوں میں بنیادی طور پر متھ کو اسی معنی میں اخذ کیا جاتا ہے۔ مشکل اور الجھن وہاں پیدا ہوتی ہے جب ہم اسے بعض وجودی، نفسیاتی، عمرانیاتی یا تہذیبی مسائل و معاملات کے ساتھ منسلک کر کے دیکھتے اور ان زمروں سے متعلق معانی کو کوئی نیا تناظر مہیا کرنے کے درپے ہوتے ہیں۔ انسان فہمی، کردار فہمی، فطرت فہمی ہی نہیں، مابعد الطبیعیاتی فہم کے سلسلے میں بھی متھ کی منطق سے کام لیا گیا ہے، اس طرح متھ کے معنی کی توسیع کا یہ سلسلہ اٹھارویں صدی سے جاری ہے، جس کی انتہا بیسویں صدی میں ہوئی۔

اسطور کو مابعد الطبیعیاتی معنی دینے کا سراغ تو افلاطون اور ارسطو کے یہاں بھی ملتا ہے لیکن اسے ایک نئی سائنس کے طور پر سب سے پہلے گیووٹی بے ٹسٹا وِکو Giovanni Battista Vico نے اخذ کیا اور یہ ثابت کرنے کی سعی کی کہ متھ کو محض تخیل کی آزاد اور بے قابو اڑان کی تخلیق کہنا درست نہیں ہے۔ اپنے حدود میں وہ ایک سائنس ہے اور آئندہ صدیوں کے لیے سائنس کی فہم کے لیے راہ وا کرتی ہے۔ وہ محض ماضی کی چیز نہیں بلکہ ماضی کو حال اور حال کو مستقبل سے جوڑنے والی کلید ہے۔ اٹھارویں صدی سے تاہنوز متھ کی ہزاروں ہزار تعریفیں گڑھی گئی ہیں لیکن کوئی ایک تعریف اس کے وسیع المعنویت کا احاطہ نہیں کر سکی بلکہ وقت کے ساتھ اسطور کی معنویت میں پیچیدگی بھی واقع ہوتی رہی اور وسعت بھی۔

درج ذیل تعریفوں اور لغوی اور تعبیری معنی میں جہاں مماثلتیں ہیں وہیں مغائرتوں کی

بھی کمی نہیں ہے۔

قومی انگریزی لغت از جمیل جالبی کے لفظوں میں متھ کے معنی درج ذیل قرار پاتے ہیں:

''اسطور، اسطورہ، دیومالا، داستان، دیوتاؤں کی کہانی؛ ایسی روایت یا کہانی جس میں دیوتاؤں یا دیگر روحانی ہستیوں، ان کی اپنی اصل، ابتدائی تاریخ اور ان سے منسوب شہ زوروں یا دنیا کی اصل کے بارے میں عقائد شامل ہوں؛ عام معنوں میں کوئی بھی من گھڑت کہانی؛ خرافات، ایسی چیز یا فرد جس کا حقیقت میں کوئی وجود نہ ہو؛ خیالی قصہ یا افسانہ۔''[1]

مولوی عبدالحق نے اپنی لغات 'دی اسٹینڈرڈ انگلش اردو ڈکشنری' میں myth کے معنی یہ اخذ کیے ہیں:

(1) اسطور؛ دیوتاؤں کی کہانی؛ خرافات؛ خیالی قصہ یا فسانہ

(2) فرضی چیز یا فرضی شخص[2]

جامع انگلش اردو ڈکشنری کی جلد سوم میں پروفیسر کلیم الدین احمد متھ کے یہ معنی تجویز کرتے ہیں:

(1) اسطور، دیوتاؤں کی کہانی، دیومالا، خرافات، خیالی قصہ یا فسانہ۔

(2) فرضی چیز۔[3]

فرہنگ ادبی اصطلاحات از کلیم الدین احمد کے مطابق متھ کے معنی ہیں:

دیوتاؤں کی کہانی؛

اسطور عقل نہیں جذبات پر اثر انداز ہوتے ہیں اور واقعہ تو یہ کہ یہ نمائندہ شکلیں ایسے زمانے کی پیداوار ہیں جب تعقل سے تشریح کا سوال نہ اٹھتا تھا۔[4]

ادبی اصطلاحات کی وضاحتی فرہنگ کے مصنف پروفیسر عتیق اللہ لکھتے ہیں:

''اسطور کے تاریخی و نیم تاریخی ہیرو اور ان کے محاضراتی کارنامے، مذہبی

مہم جوئیاں، عوامی تہوار و تقریبات، اولیا و انبیا اور ان سے منسوب محیر العقول، معجزات، ان کے سوانح اور مقبولِ عام سند بہ سند چلے آرہے روایتی قصے، حکایتیں اور محاضرات وغیرہ نسلی حافظے کا وہ متحرک مواد ہیں جو کسی قوم کی انفرادی اور اجتماعی تہذیبی و ذہنی تشکیل و تعمیر کرتے ہیں۔ انسان اس مایۂ بشریت کے مطابق اپنے آپ کو ڈھالتا یا اپنا تشخص کرتا، ان سے فیضان حاصل کرتا اور اپنے ایوانِ ذہن کو مالا مال کرتا ہے۔''[5]

سوزان کے لینگر کی شہرہ آفاق تصنیف Philosophy in a New Key میں جس کا ترجمہ زاہد ڈار نے 'فلسفے کا نیا آہنگ' کے نام سے کیا ہے۔ اساطیر کے سرچشمے کے ذیلی عنوان کے تحت وہ رقم طراز ہیں:

''بہترین قسم کے اسطور میں فطری تصادم، غیر انسانی قوتوں کے زیرِ اثر انسانی خواہشات کی تکمیل سے محرومی، مخاصمانہ ظلم وستم وغیرہ سب کو تفصیلاً بیان کیا جاتا ہے۔ یہ پیدائش، شدتِ جذبات اور موت سے شکست کھانے کی روداد ہے جو اس دنیا میں ہر انسان کی سرگذشت ہے۔ اس کا بنیادی مقصد اس دنیا کے واقعات کو اپنی خواہشات کی روشنی میں مسخ کر کے پیش کرنا نہیں، بلکہ اس کے بنیادی حقائق کو سنجیدگی کے ساتھ ان کو اصل شکل میں بیان کرنا ہے۔ واقعات کے اخلاقی نتائج کو ظاہر کرنا ہے نہ کہ ان سے گریز اختیار کرنا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس کا مقصد محض بیان کر دینے تک محدود نہیں اور ہر اسطور دوسری اساطیر سے ہر طرح وابستہ اور مربوط ہے۔ چونکہ وہ ایک کائناتی تصویر پیش کرتی ہے (خواہ وہ مجازی رنگ ہی میں کیوں نہ ہو) اور چونکہ اس میں کسی ایک فرد کی ذاتی سرگزشت کے بجائے عام انسانی زندگی کے حقائق ہوتے ہیں۔ اس لیے اساطیر میں ایک قسم کا نظام، ربط اور تسلسل نظر آتا ہے اور مختلف قسم کے کردار ایک دوسرے سے مربوط اور منسلک ہو جاتے ہیں۔ چونکہ اساطیر کا

ہیرو محض خود پرستی، خود محویت اور سراب خیالی کا شکار نہیں ہوتا اور کسی نہ کسی حیثیت میں عام فرد سے بالاتر ہوتا ہے۔ اس لیے وہ فوق البشر معلوم ہوتا ہے اگر چہ وہ الوہی صفات نہیں رکھتا۔ وہ دیوتاؤں کی نسل سے ہے۔ اس کا دائرۂ عمل یہ حقیقی دنیا ہے کیونکہ جس چیز کی وہ نمائندگی کرتا ہے وہ اس دنیا سے متعلق ہے خواہ اس کے اظہار میں کتنے ہی غیر حقیقی عناصر شامل ہوں۔"[6]

گگن راج اپنی تصنیف 'ڈکشنری آف لٹریری ٹرمس' میں متھ کے بارے میں لکھتے ہیں:

"Myth always concerned with creation. Myth explains how some thing comes to exist. Myth embodies feeling and concept - hence the Promethean of Herculean figure, or the idea of Diana, or the story of Orpheus and Eurydice. Many myths or quasi-myths are primitive explainations of the natural order and cosmic forces."[7]

ترجمہ: متھ کا تعلق ہمیشہ تخلیق سے ہوتا ہے۔ وہ یہ بتاتے ہیں کہ کوئی چیز اگر وجود میں آئی ہے تو کیسے؟ متھ پرومیتھسس، ہرکیولس یا ڈائنا یا آرفیس اور یوری ڈس کی کہانی کے ذریعے انسانی محسوسات اور تصور ہی کی تجسیم کرتی ہے۔ ایسے کئی اساطیر اور نیم اساطیر ہیں جو سماوی قوتوں اور فطری نظام کی قبائلی تشریح کرتے ہیں۔"

'آکسفورڈ ڈکشنری آف تھسارس' میں متھ کے لغوی معنی ان الفاظ میں بیان کیے گئے ہیں:

1. Traditional story concerning the early history of a people or explaining a natural or social fact.
2. a widely held but false belief
3. an imaginary person or things [8]

ترجمہ:

1. قدیم انسانوں سے متعلق روایتی کہانی یا فطری اور سماجی حقیقت کی تشریح۔

2. وسیع پیمانے پر جس سے وابستگی ہے لیکن ہے اصلاً وہ ایک باطل عقیدہ۔

3. ایک خیالی فرد یا شے۔

'لانگ مین نیو یونیورسل ڈکشنری' کی توضیح کے مطابق:

1. a traditional story that embodies popular beliefs or explains a practice, belief or natural phenomenon.

2. a parable, allegory.

3. (a) a person or thing having a fictitious existence.

(b) a belief subscribed to uncritically by an (interested) group. [9]

ترجمہ:

1. مقبول عام عقائد کا حامل ایک روایتی فسانہ یا جو ایک عمومی معمول، عقیدے یا فطری مظہرے کی تشریح سے متعلق۔

2. ایک پیرابل، تمثیل۔

3. (الف) ایک فرد یا چیز جو خیالی (التباسی) وجود کی حامل ہو۔

(ب) ایک عقیدہ، جس کا تعلق ایک ایسے عقیدت مند انسانی گروہ سے ہے جس نے اسے بغیر کسی عقلی ردّ وقدح کے قبول کرلیا ہے۔

'دی نیو انٹرنیشنل ویبسٹرس کمپرے ہنسیو ڈکشنری آف دی انگلش لینگویج' میں متھ کے سلسلے میں درج ذیل وضاحت کی گئی ہے:

1. A story presented as historical, dealing with the cosmological and supernatural traditions of a

people, their gods, culture heroes, religious beliefs, etc.

2. A popular fable or folk tale.

3. A parable, allegory.[10]

ترجمہ:

1. ایک کہانی جس میں عوام کے خداؤں، ثقافتی ہیرو اور مذہبی عقائد وغیرہ کو کونیاتی اور فوق الفطری روایتوں کی وضاحت کے ساتھ تاریخی طور پر پیش کیا جاتا ہے۔

2. ایک مقبولِ عام فیبل (چرند پرند کی کہانیاں) یا عوامی قصہ۔

3. ایک پیرابل (مذہبی تمثیل)، تمثیل۔

'دی نیو ویبسٹرس انٹرنیشنل انسائیکلوپیڈیا' میں مائی تھولوجی کے ذیل میں متھ کے معنی اور مفہوم کی تفصیل کے ساتھ توضیح کی ہے:

Stories as explainations of the origin and meaning of the world and the universe and their relation to a particular culture or civilization.[11]

ترجمہ:

یہ کہانیاں دنیا اور کائنات کی پیدائش اور اس کے معنی کسی خاص ثقافت اور تہذیب سے اس کے رشتے کے تشریحی بیان ہیں۔

'ڈکشنری آف سائیکولوجی' کے مرتبین کے نزدیک متھ کا مفہوم ہے:

1. a traditional belief without historical verification.

2. a false belief widely accepted among the populace.[12]

ترجمہ:

1. بغیر از تاریخی استناد و ثبوت کے ایک روایتی عقیدہ۔

2. ایک باطل عقیدہ جسے بالعموم عوام کے بڑے حلقے نے قبولیت کا درجہ دے رکھا ہے۔

'ڈکشنری آف لٹریری ٹرمس' کے مرتبین نے متھ کی درج ذیل لفظوں میں وضاحت کی ہے:

myth, sometimes means any imaginary person, place, thing or idea, such as the myth that the majority in necessarily right... A myth as sometimes been defined as a narrative, usually anonymous, of the origins of life or of the deeds (present or future) of super mortal creatures, often explaining the whys and wherefores of natural phenomenon. Myth in the sense of primitive legends about gods, external nature, etc., have often been regarded by modern men as mere fantasies and legends, or a primitive explanations of natural phenomena, inferior to the explainations supplied by reason and experiment. [13]

ترجمہ:

کبھی کبھی اسطور کا مطلب ہوتا ہے کوئی بھی خیالی شخص، مقام، چیز یا آئیڈیا۔ متھ وہی ہوتا ہے، اکثریت جسے صحیح سمجھتی ہے۔ کبھی متھ کو ایک ایسے بیانیہ قصے کے طور پر اخذ کیا جاتا ہے جو عموماً نامعلوم الاسم anonymous ہوتا ہے۔ جو زندگی کے سرچشمے کے بارے میں علم مہیا کرتا ہے یا جس میں (عہد حاضر یا مستقبل) کی لافانی ہستیوں کے کارنامے شامل ہوتے

ہیں۔ اکثر یہ قصے فطرت کے اعمال کے پس پشت کارفرما اسباب کی توجیہ بھی کرتے ہیں۔

اسطور اس معنی میں کہ وہ قبائلی محاظراتی قصہ ہوتا ہے۔ جس میں خداؤں (دیوتاؤں) ہیروؤں، خارجی فطرت وغیرہ کو بیان کیا جاتا ہے۔ موجودہ دور کے لوگوں کے لیے ان کی حیثیت خیالی اعجوبوں اور مہماتی کہانیوں یا فطرت کے مظہرات کی قبائلی تشریحی بیانات کے سوا کچھ اور نہیں۔ یہ تشریحات ان تشریحات سے کمتر درجہ رکھتی ہیں جو استدلال اور تجربے کی بنیاد پر قائم ہوتی ہیں۔

'اے ڈکشنری آف ماڈرن کریٹیکل ٹرمس' کے مرتب راجر فاؤلر اسطور myth کے معنی و مفہوم کی وضاحت ان الفاظ میں کرتے ہیں:

Myth and 'mythical' have long been commanly used in contexts apposing them to 'truth' or 'reality', Myths are stories of unascertainable origin or authorship accompanying or helping to explain religions beliefs.[14]

ترجمہ:

اسطور یا اسطوری جیسے لفظوں کا ایک زمانے تک 'صداقت' یا 'حقیقت' کی ضد کے طور پر استعمال کیا جاتا رہا ہے... اساطیر کہانیاں ہیں جن کے بارے میں یہ تحقیق مشکل ہے کہ انھیں کس نے خلق کیا ہے یا مذہبی اعتقادات کی تشریح میں کس مصنف نے مدد کی ہے۔

'دی نیو انسائیکلو پیڈیا برٹانیکا' میں اسطور کے مفہوم کے بارے میں کافی تفصیل کے ساتھ وضاحت کی گئی ہے۔ اس کے مطابق:

Myth in a collective term denoting a symbolic

narrative in religion, as distinguished from symbolic behaviour (cult, ritual) and symbolic places or objects (temples, icons). Myths are specific accounts of gods or superhuman beings involved in extraordinary events or circumstances in a time that in unspecified but which in understood as existing apart from ordinary human experience.[15]

ترجمہ:

اسطور ایک ایسی اصطلاح ہے جسے بہت سی چیزوں کا مجموعہ کہا جا سکتا ہے۔ جو مذہب میں ایک علامتی بیانیہ کی مظہر ہے جو مسلک، مذہبی رسوم سے وابستہ علامتی کردار اور علامتی مقامات اور اشیا سے ممتاز حیثیت رکھتی ہے۔ اساطیر ایسے خداؤں (دیوتاؤں) یا فوق الانسانی ہستیوں پر مشتمل ہوتے ہیں جو غیر معمولی واقعات وصورت حالات سے گزرتے ہیں۔ ان کے زمانے کا تعین تو نہیں کیا جا سکتا لیکن باوجود اس کے کہ معمولی انسانی تجربے سے یہ میل نہیں کھاتے تاہم ان کے اس تاثر سے انکار نہیں کیا جا سکتا جیسے جو کچھ ان پر گزرا ہے ان کا بھی کوئی وجود ہے۔

'دی کونسائس آکسفورڈ ڈکشنری آف لٹریری ٹرمس' میں کرس بیلڈک متھ کی تشریح کرتے ہوئے اس نتیجے پر پہنچا ہے کہ:

a kind of story or rudimentary narrative sequence, normally traditional and anonymous, through which a given culture ratifies its social customs or accounts for the origins of human and natural phenomenon, usually in supernatural or boldly imaginative terms[16]

ترجمہ:

ایک قسم کی کہانی یا جس میں بنیادی طور پر بیانیہ کا ایک تسلسل ہو جس کے تحت کوئی تہذیب اپنے سماجی رسومات یا بنی نوع انسان اور فطرت کے مظہرات کے منابع کی توثیق کرتی ہے۔ بالعموم اس قسم کی کہانی مافوق الفطری یا انتہائی تخیلاتی نوعیت کی حامل ہوتی ہے۔

کرس بیلڈک کی رو سے متھ کی اصطلاح کثیر المعنویت کی حامل ہے۔ وہ اس کے معنی کی تین جہتیں بیان کرتا ہے:

> ...in the first' a myth is a false or reliable story, or belief (adjective: mythical), while in the second, myth in a superior intuitive mode of cosmic understanding (adjective: mythic). [17]

ترجمہ:

1- اسطور ایک جھوٹ ہے یا ایک معتبر کہانی یا عقیدہ (صفت: اسطوریاتی)، جب کہ دوسرے معنی میں اسطور کونیاتی فہم کا ایک اعلیٰ درجے کا وجدانی اسلوب ہے (صفت: اسطوری)۔

جے۔ اے۔ کڈن نے اپنی تالیف 'اے ڈکشنری آف لٹریری ٹرمس' میں متھ کے اشتقاق پر طویل بحث کے بعد اس کے عمومی اور خصوصی مفہوم کی طرف بھی واضح اشارے کیے ہیں:

> In general a myth is a story which is not true and which involves (as a rule) supernatural beings - or at any rate supra- human beings Myth is always concerned with creation. Myth explains how something came to exist.
>
> Classical writes had a ready made mythology. Others

have not been so fortunate and some have felt a great need to invent of their beliefs."[18]

ترجمہ:

عام طور پر اسطور ایک جھوٹی کہانی ہوتی ہے۔ (اصولاً) اس کے کردار فوق الفطری ہوتے ہیں یا بہرلحاظ وہ فوق الانسانی ہستیاں ہوتی ہیں۔ اسطور ہمیشہ آفرینش کی گتھیاں سلجھانے کے درپے ہوتی ہے۔ وہ یہ بتاتی ہے کہ کوئی چیز عرصۂ وجود میں آئی ہے تو کیسے؟

'کی کن سیپٹس ان کلچرل تھیوری' میں آنڈریو ایڈگر اور پیٹر سیڈوک کے نزدیک بھی اسطور ایک ایسی اصطلاح ہے جس کے کئی معانی ہیں اور یہ معانی ایک دوسرے کے ساتھ اس قدر پیوست ہیں کہ انھیں ایک دوسرے سے علیحدہ کر کے کسی ایک معنی کا تعین نہیں کیا جاسکتا۔ وہ لکھتے ہیں:

At its fundamental, a myth is a (typically anonymous)narrative about supernatural beings. The importance of myth lie in the way in which it encapsulates and expresses beliefs and values that are shared by, and definitive of a particular cultural group. Thus a myth may explain the origin of the group (or of true world) and its relationship to other groups, and illustrate or exemplify true moral values that are venerated by the group." [19]

ترجمہ:

بنیادی طور پر متھ فوق الفطری ہستیوں کے بارے میں ایک بیانی ہوتا ہے (جس کے مصنف نامعلوم کے زمرے میں آتے ہیں) وہ بالخصوص کسی

ایک ثقافتی گروہ کے عقائد اور اقدار کا مظہر ہوتا ہے۔ اس طرح متھ اس ثقافتی گروہ کی پیدائش یا (بالعموم دنیا کی پیدائش)، اس دنیا میں اس گروہ کے مقام اور دوسرے گروہوں سے اس کے رشتے کے علاوہ ان کی اخلاقی قدروں کو نمایاں کرتا اور واضح کرتا ہے۔

آئی۔ فرولوف نے 'ڈکشنری اور فلاسفی' میں مائی تھولوجی کے تحت متھ کو کہانی کا درجہ دیتے ہوئے یہ بھی لکھا ہے کہ:

1. Fantastic reflection of reality in primitive consciousness, which was embodied in oral folklore characteristic of the antiquity. Myths were narratives born in the early stages of history, whose fantastic images (gods, legendary heroes, big events, etc.) were but attempts to generalise and explain different phenomenon of nature and society. Myth was a peculiar form of the world view of people in the ancient society. It has elements of religion insofar as it contains the concept of the supernatural. But at the same time it reflects man's moral views and aesthetic attitude to reality. That is why images of myths have been often employed in the arts in various interpretations. The concept of myth is used in the ideology of the 17th- 20th centuries to designate different kinds of illusions influencing mass consciousness.

2. The science that studies myths, their origin and the reflection of reality in them. [20]

ترجمہ:

(مائی تھولوجی) قبائلی شعور میں حقیقت کا تخیلاتی عکس ہے۔ جو قدیم ادوار کی زبانی عوامی روایتوں کی تجسیم کرتی ہے۔ متھ تاریخ کے ابتدائی زمانوں کے قصے ہیں۔ جن میں انوکھے خیالی پیکروں (خداؤں، محاضراتی ہیروؤں، غیر معمولی واقعات) کا عمومی طور پر بیان ہوتا ہے۔ نیز یہ معاشرے اور فطرت کے مختلف مظہرات کے تشریحی بیان ہیں۔ جہاں تک فوق الفطری تصورات کا تعلق ہے ان میں کچھ نہ کچھ مذہبی عناصر بھی شامل ہوتے ہیں۔ اسی کے ساتھ عوام الناس کے اخلاقی نظریات کی عکس ریزی کے علاوہ حقیقت کے تئیں اس رویے کے بھی یہ مظہر ہوتے ہیں جسے جمالیاتی کہا جاتا ہے۔ اسی بنا پر فنونِ لطیفہ میں متھ کے ان خیالی پیکروں کی مختلف تشریحات کی جاتی رہی ہیں۔ سترہویں سے بیسویں صدی تک کے نظریات میں بھی اساطیر کے گہرے اثر کو دیکھا جاسکتا ہے جنھوں نے مختلف قسم کے التباس خلق کیے اور جو عوامی شعور پر بھی اثر انداز ہوئے۔

2. اسطوریات ایک سائنس ہے جس کے مطالعے کا موضوع اساطیر ہے۔ جو یہ تحقیق کرتی ہے کہ اساطیر کا سرچشمہ کیا ہے اور اس میں حقیقت کی عکاسی کی نوعیت کیا ہے۔

اے۔ سی۔ وارڈ نے 'لانگ مین ٹوئنتھ سینچری ڈکشنری' میں فن و ادب متھ کے دور بہ دور عمل اور اثر پر تفصیل سے روشنی ڈالی ہے جس کا آغاز عہد عیسوی کے قبل سے ہوتا ہے۔ بیسویں صدی کے ادب اور تنقید میں یہ اثرات وسیع تر صورت اختیار کر لیتے ہیں۔ وہ لکھتا ہے:

—it is a term that covers many aspects of sacred

narrative and ancient legend. Academic disciplines such as anthropology and psychology make use of the overtones of myth and understand there as explanations of irrational elements in human behaviour. For this reason more writers have adopted such mythic concepts as the return of the hero after a quest of the motif or rebirth of strengthen their work.[21]

ترجمہ:

یہ (اسطورکی) اصطلاح کئی مقدس قصوں اور قدیم محاضراتی کہانیوں کے کئی پہلوؤں کو محیط ہے۔ بشریات اور نفسیات جیسے اکادمیاتی علوم متھ کے کئی پیش و پس کو بروئے کار لائے اور انسانی کردار میں غیر عقلی عناصر کو ان کے ذریعے سمجھنے کی سعی کی۔ اسی بنیاد پر جدید ادیبوں نے پیدائش مکرر کے مقصد کے لیے ایک بڑی مہم کے بعد واپس آنے والے سورما کے طور پر اسطور کو اخذ کیا اور کئی اسطوری تصورات سے اپنے کارناموں کو تقویت بخشی۔

'انسائیکلوپیڈیا آف برٹانیکا' کی جلد نمبر 24 ایڈیشن XV میں متھ اور اس کی مذہبی معنویت اور زمانہ حال سے اس کے ربط نیز اس لفظ کے اشتقاق پر کافی تفصیل سے بحث کرتے ہوئے یہ لکھا گیا ہے:

As with all religious symbolism, there is not attempt to justify mythic narratives or even to render them plausible. Every myth presents itself as an authoritative, factual account, no matter how much the narrated events are at variance with natural law or ordinary experience. By extension from this primary

religious meaning, the word myth may also be used more loosely to refer to an ideological belief when that belief is the object of a quasi-religious faith.

While the outline of myths from a past period or from a society other than one's own can usually be seen quite clearly, to recognize the myths that are dominant in one's own time and society is always difficult. This is hardly surprising, because a myth has its authority not by proving itself but by presenting itself. In this sense the authority of a myth indeed "goes without saying, " and the myth can be outlined in detail only when its authority is no longer unquestioned but has been rejected or overcome in some manner by another, more comprehensive myth.

The word myth derives from the Greek mythos, which has a range of meanings, from "word," through "saying" and "story," to "fiction": the unquestioned validity of mythos can be contrasted with logos, the word whose validity or truth can be argued and demonstrated. Because myths narrate fantastic events with no attempt at proof, it is sometimes assumed that they are simply stories with no factual basis, and the word has become a synonym for falsehood or, at

best, misconception. In the study of religion, however, it is important to distinguish between myths and stories that are merely untrue. 22

ترجمہ:

جیسا کہ تمام مذہبی علامتیت کے ساتھ ہوتا ہے کہ ان میں کبھی اسطوری قصص کے لیے یہ جواز پیش نہیں کیا جاتا کہ وہ معقول اور کھرے ہیں۔ ہر اسطور اپنے آپ کو اس طرح نمایاں کرتا ہے جیسے وہ حقیقی ہے اور آپ اپنے میں ایک سند ہے۔ اس بات سے کوئی فرق نہیں پڑتا کہ جن واقعات پر وہ مشتمل ہے، وہ کتنے عام انسانی تجربے اور فطرت کے اصول کے منافی ہیں۔ اس طرح کے ابتدائی مذہبی معنی کی توسیع بعد کے زمانوں میں نظریاتی عقائد کی تشکیل میں دیکھی جاسکتی ہے۔

ماضی کے ان زمانوں اور سماجوں کے مقابلے میں اساطیر کے بارے میں رائے قائم کرنا بڑا مشکل ہے۔ ان کی حیثیت مقدم اور مسلمہ تھی۔ اس امر کو بھی مشکل ہی سے حیرت انگیز کہا جائے گا کہ کوئی اسطور ایک استناد کا درجہ رکھتا ہے اس لیے نہیں کہ وہ اپنے سچ کے تعلق سے کوئی ثبوت پیش کرتا ہے۔ بلکہ وہ جس طور پر اپنے آپ کو پیش کرتا ہے۔ اس طرح کسی بھی اسطور کی سند کے لیے کچھ کہنے کی گنجائش نہیں ہوتی۔ کوئی اسطور رد نہیں ہوتا۔ یہ اسی وقت ممکن ہے جب کوئی دوسرا نسبتاً زیادہ جامع اور محیط اسطور کے باعث اسے مغلوب ہونا پڑے یا مسترد ہونا پڑے۔

'متھ' یونانی لفظ mythos سے مشتق ہے جس کے کئی معنی ہیں جو 'لفظ' 'کہا ہوا' سے 'کہانی' اور 'فکشن' تک کا احاطہ کرتے ہیں۔ تثلیث کے اقنوم ثانی یا یسوع مسیح کی حقانیت پر سوال اٹھائے جا رہے ہیں لیکن متھ کی سچائی کو کسی جواز کی ضرورت نہیں پڑتی کیونکہ وہ محض کہانیاں ہیں جن میں سارے

واقعات بھی خیالی اور جھوٹے ہوتے ہیں اسی لیے انھیں اکثر جھوٹ کا پلندہ یا محض تصوراتی کے مترادفات کے طور پر بھی اخذ کیا جاتا ہے۔ تاہم اساطیر اور کہانیاں سچ نہیں ہوتیں اس لیے مذہبی مطالعے میں اس امتیاز کا خیال رکھنے کی خاص اہمیت ہے۔

'ایوری مینس انسائیکلوپیڈیا جلد ہفتم' میں مائی تھولوجی کے ضمن میں جو تفصیل دی گئی ہے وہ بہ یک وقت معنی کے کئی پہلوؤں پر محیط ہے:

The subject includes imaginative traditions concerning the gods and other supernatural beings as well as the study of there myths. Mythology is sometimes distinguished from legend as being entirely fictitious and imaginary, whereas legend in woven around an historical figure or nucleus: thus the tale of Troy and the Arthurian romances are legends, not mythology. The dividing line, however, is hard to draw, for myth and legend are often closely interwoven (as in the case of Santa Claus) and behind the purest myth there often lurks prehistoric truth. Indeed to become established a myth must first be widely accepted as true.

One great myths all deserve respect as poetic expressions of early man's profoundest intuitions about the universe and life. A mythology in to some extent as the background to a culture, and even to a

reasonably satisfactory human life. [23]

ترجمہ:

مائی تھولوجی کا موضوع خداؤں اور فوق الفطری ہستیوں سے متعلق تخیلاتی روایات پر مشتمل ہے۔ اسی کے تحت ان اساطیر کا مطالعہ بھی کیا جاتا ہے۔ مائی تھولوجی یعنی اسطوریات کو بسا اوقات ان سورماؤں کی کہانیوں سے ممیز کر کے دیکھا جاتا ہے جو مکمل طور پر فرضی (غیر واقعی) اور خیالی ہوتی ہیں جب کہ یہ کہانیاں کسی تاریخی اور مرکزی کردار کے ارد گرد بنی جاتی ہیں۔ اس طور پر ٹرائے اور آرتھرین رومان پارے تخیلاتی سورماؤں کی کہانیاں ہیں، مائی تھولوجی نہیں۔ تاہم اسطور اور سورماؤں کی کہانیوں کے مابین کوئی واضح امتیازی لکیر کھینچنا مشکل امر ہی ہے کیونکہ دونوں اکثر ایک دوسرے میں گتھے ہوئے ہوتے ہیں (جیسی کہ سانتا کلاز کی مثال سامنے ہے) اور شفاف (مطہر) متھ میں اکثر ماقبل تاریخ صداقت مضمر ہوتی ہے۔ فی الواقعی اسطور کو قائم کرنے کے لیے اسے وسیع طور پر صداقت کے طور پر تسلیم کرنا ازبس کہ لازمی ہے۔

عظیم اساطیر شعری اظہارات کے طور پر یہ تقاضہ کرتے ہیں کہ انھیں وقعت کی نظر سے دیکھنا چاہیے۔ جو ابتدائی زمانوں کے لوگوں کے اس عمیق وجدان کے مظہر ہیں جس کے ذریعے وہ زندگی اور کائنات کے بارے میں خیال کرتے تھے۔ مائی تھولوجی کسی حد تک کسی ثقافت اور حتّی کہ ایک مدلل طمانیت بیز انسانی زندگی کا پس منظر ہوتی ہے۔

ہندوستان بھی اساطیر کا ایک بڑا اور قدیم مرکز ہے۔ اس اعتبار سے بھی ہندوستان کے اساطیری نظام کی خاص اہمیت ہے کیونکہ یہاں کا قدیم اساطیری نظام جس کی بنیادی تہذیبی بھی ہے اور مذہبی بھی ہنوز جوں کا توں قائم ہے۔ ہندوستان دنیا کا واحد جغرافیائی کرہ ہے جہاں اساطیر کو مذہبی تقدیس کا درجہ حاصل ہے۔ ان کی پرستش ہوتی ہے۔ ان کی زندگیوں کو مثال بنایا جاتا

ہے۔ انھیں گھر اور گھروں کے باہر مندروں میں بلند و بالا مرتبہ دیا جاتا ہے۔ اس اعتبار سے ہندوستانی اساطیر کا مطالعہ ہندوستانی عمومی ذہن کا مطالعہ ہے۔ یہاں کی عمومی ثقافتی زندگی میں جو اساطیری اقدار شامل ہیں وہ یہاں کے قدیم اور جدید ادب ہی میں نہیں یہاں کے علوم اور نظریات میں بھی ان کا گہرا اثر دیکھا جا سکتا ہے۔ ;स्दबलबसवचंमकपं वभ्मानीविकी परिभाषा कोश یعنی ادبی جلد میں ڈاکٹر نگیندر نے myth کے بارے میں جو साहित्य खंड भ्नउंदपजपमेद्ध وضاحت کی ہے وہ انگریزی شارحین سے مختلف نہیں ہے لیکن اس اعتبار سے اس معنی و مفہوم کی اہمیت ہے کہ اسے ہندی کے ایک معروف دانشور نے قلم بند کیا ہے:

(मिथ) पुराणकथा, धर्मगाथा/ कोई ऐसी कथा, जो विचारणा एवं आलोचना–शक्ति से सर्वभा शून्य आदिम चेतना की स्वयंस्फुर्त अदभावना हो और जिसमें प्रकृति की शक्तियों का देहधारी या अर्धदैहिक रूपों में प्रतिनिधान किया गया हो, जो अतिप्रकृतिक एवं अतिमानवीय कार्य सम्पन्न करते हों।

मिथ (पुराणकथा) और लिजेण्ड (दन्त कथा) में एक स्पष्ट भेद यह है कि नियमतः 'लिजेण्ड' का विषय प्रकृति की शक्ति नहीं, मनुष्य होता है।

आधुनिक काल में बुरे अर्थ का घोतन करने के नियमिन्त इस शब्द का प्रयोग किया जाने लगा है और यह 'अपोल–कल्पना' का प्रयाय सा बन गया है। [24]

ترجمہ:

(متھ کے معنی ہیں) کوئی قدیم کہانی، مذہبی داستان، کوئی ایسی کہانی جو تنقید و تعقل سے بری ہو اور جو ابتدائی انسان کے شعور کی نمائندگی کرتی ہو اور جس میں فطرت کی قوتوں کو کسی نہ کسی معنی میں علامتیایا گیا ہو۔ اسطوری انسان فوق الفطری اور فوق الانسانی اعمال کے حامل ہوتے ہیں۔

متھ (قدیم کہانی) اور لیجنڈ (سورماؤں کی کہانی) میں ایک واضح فرق یہ ہے کہ اصولاً لیجنڈ کا موضوع فطرت کی قوت نہیں ہوتا بلکہ محض انسان (اور اس کی قوت اور محیر العقول کارکردگی) ہوتا ہے۔

موجودہ زمانوں میں اسے برے اور (منفی) معنوں میں اخذ کیا جانے لگا ہے اور (واقعی یا نیم واقعی) کے بجائے یہ کہا جانے لگا ہے کہ یہ کہانیاں خالی خولی تخیل کی کرشمہ سازی کے علاوہ اور کچھ نہیں۔ 24

ڈاکٹر نگیندر ہی نے اپنی دوسری تالیف 'انسائیکلوپیڈیا آف ہیومنیٹیز 'Encyclopaedia of Humanities' کے فلسفے کی جلد میں متھ کو درج ذیل معنی میں اخذ کیا ہے:

(मिथ) कल्पित– कथा, पुराण–कथा। दार्शनिक विवेचना मुख्य रूप से बौद्धिक समीक्षा तर्क और अनुमान पर आधारित होता है। इसलिए कल्पित घटनाओं या पौरापिक कथाओं की सहायता उसमें नहीं ली जाती। लेकिन कभी–कभी नैतिक आदर्शों को अधिक प्रभावकाली और रोचक रूप से समझाने के लिए दर्शन में कल्पित कलाओं का सहारा लिया गया है। इसका एक बहुत अच्छा उदाहरण प्लेटो के ग्रन्थ श्त्मचनइसपबश में वर्णित गुहा की कथा ;डलजी व् जीम ब्अमद्ध है। इसमें गुहा में जकड़े हुए बन्दी अज्ञान के प्रतिनिधि हैं और गुहा के बाहर का सूर्य–प्रकाश ज्ञानतत्व है। आधुनिक काल में नित्शे ने भी ऐसी कल्पित कथाओं द्वारा दार्शनिक विचार व्यक्ति किए हैं।

धार्मिक ग्रंथों में संग्रहीत पुराण–कथाओं से मध्ययुग के ईसाई दार्शनिकों को प्रेरणा मिली और उन्होंने इनमें से कुछ कथाओं को नैतिक उपदेशों का माध्यम बनाया। 25

ترجمہ:

(متھ) خیالی کہانی، قدیم روایتی کہانی، فلسفیانہ مباحث خصوصی طور پر عقلی چھان پھٹک، منطق اور قیاس پر مبنی ہوتے ہیں۔ اس لیے تخیلاتی قوت سے گھڑی ہوئی وارداتوں (واقعات) اور قدیم زمانوں کی کہانیوں سے ان میں مدد نہیں لی جاتی۔ لیکن کبھی کبھی اخلاقی آدرشوں کو زیادہ سے زیادہ موثر اور دلچسپ بنانے کے لیے فلسفے نے بھی ان تخیلاتی کہانیوں کا سہارا لیا ہے۔ اس کی ایک بہت عمدہ مثال افلاطون کی تصنیف 'ری پبلک' ہے جس میں 'گپھا کی کتھا' (غار کی کہانی) کے باب میں افلاطون اسطور سے مدد لیتا ہے۔ اس میں غار کے محبس میں بند قیدیوں کو 'لاعلمی' کا نمائندہ قرار دیا ہے اور غار کے باہر جو سورج کی روشنی ہے اسے 'علم کا سرچشمہ' کہا ہے۔ جدید عہد میں نطشے نے بھی ایسی تخیلاتی کہانیوں کے ذریعے اپنے فلسفیانہ مباحث کو معنی خیز بنانے کا جتن کیا ہے۔

مذہبی صحائف میں شامل اسطوری قصص سے عہدِ وسطیٰ کے عیسائی فلسفیوں کو کافی حوصلہ اور تحریک ملی۔ انھوں نے اپنے اخلاقی احکامات کو زیادہ کاری، اثر انگیز (اور قابلِ قبول) بنانے کے لیے ان میں سے کچھ قصوں کو بنیاد بنایا تھا۔[25]

محولہ بالا حوالوں میں اسطور (متھ) کے تعلق سے جہاں ایک دوسرے کے مفاہیم اور معانی میں مماثلت اور تکرار پائی جاتی ہے وہیں نظریاتی سطح پر بعض اختلافات بھی نمایاں ہیں۔ لغوی سطح پر متھ کے معنی اور مفہوم میں کسی قسم کے تضاد کے شائبے نے تو جگہ نہیں پائی ہے لیکن جہاں متھ کو فلسفیانہ اور ادبی یا عمرانی ربط دینے کی کوشش کی گئی ہے وہاں متھ کی معنویت کا دائرہ وسیع ہوا ہے۔ اسے تہذیبی علامت اور شہری شعور کی پہلی کرن کے طور پر اخذ کیا گیا نیز انسانی کردار اور انسانی کارکردگی، مذاہب عالم اور مذہبی و نیم مذہبی رسومات، اقدار اور شعائر میں جس طریقے سے اسطوری بصیرت شامل ہے اس کی طرف بیسویں صدی میں خصوصی توجہ دی گئی۔ 'دی نیو ویبسٹرس

انٹرنیشنل انسائیکلوپیڈیا کے مطابق:

Mythological stories differ folk-tales and legends in that they tend to be integrated in the religious doctrine of a particular culture and are considered sacred and factual. Mythological stories also contain supernatural and divine elements. Folk tales and legends on the other hand are more light-hearted, entertaining, and fictive. Though mythological stories are characteristic of the pro-scientific world many aspects and beliefs of the modern world perpetuate the mythic tradition. The most well-known myth in western civilization are there of Greece. The historic sonrces for our knowledge of this mythology are the 'Theogeny' by Hesiod and the 'Illiad' are the Odyssey by Homer. All three works date from the 8th century B.C Other significent mythologic systems are Teutonic, or Norse, mythology of Scandinavia and Germany. The sources of for this mythology are the Eddas (1200 B.C). The sources for the Hindus mythology of Asia and India are the Vedas (1200 to 600 B.C) The basis of Irish Celtic mythology are there cycles of stories — the mythological cycle, the Ulster cycle, and the Femian cycle. Other significant

mythological systems are there of Africa, Native America, and the Pacific Islands.

Many theories have been developed by scholars about haw and why myths began. Some of the more significant theories are those of Euhemerus, the Greek scholar (300 century B.C) who believed that myths are based on historical fact. Friedrich max Muller, a German scholar (late 1800) who held that mythic heroes were representation of nature. Sir Edward Burnett Tylor, an English anthropologist (1800s) who states that myths were an attempt to explain the unexplainable events in dreams. Bronislaw Malinowski, a British anthropologist (early 1800s) who held a more psyclogocal perspective. and Sir, James George Frazer, a Scottish anthropologist)early 1900s) who concluded that myths reflect the cyclic nature of life- birth, growth, decay and rebirth. Frazer is the author of the Golden Bough, one of the most famous works of mythology. Among modern prycilogists, the work of Sigmund Freud and Carl Jung are significant in their interpretation of myths. In more recent times the work of Joseph Campbell in the area of comparative

mythology has also made a contribution to human knowledge. 26

ترجمہ:

بعض علما اساطیر کو لوک کہانیوں اور لیجنڈ سے ایک علیحدہ درجہ تفویض کرنے کے حق میں ہیں۔ حالانکہ اسطوری کہانیوں کی عجیب و غریب دنیا اور اساطیر کے معجزاتی کارناموں اور لیجنڈ (سورماؤں) کی کہانیوں میں کافی مطابقت پائی جاتی ہے۔ دونوں ہی فوق الفطری مواد اور الوہی عناصر پر مشتمل ہوتے ہیں البتہ لوک کہانیاں زیادہ تفریحی نوعیت کی ہوتی ہیں اور اکثر ان کی گند میں نصیحت کا کوئی پہلو بھی شامل ہوتا ہے۔ مغرب میں فلسفہ و فنون کے ذریعے اسطوری روایت کا ایک سلسلہ قائم ہے جو صدیوں کو محیط ہے۔ مغربی دانش نے مجموعی طور پر مذہبی دانش کو پیچھے دھکیل دیا اور اسطوری دانش کو مسلسل جاری رہنے والے سرچشمۂ فکر قرار دیا۔ یونانی تہذیب، یونانی فکر، یونانی فنون اور یونانی اسطور نے ایک تاریخی ماخذ کی صورت اختیار کر لی۔ اس ضمن میں ہومر کی اوڈیسی اور ایلیڈ جیسے رزمیے اور ہیسیڈ کی 'تھیوگینی' بڑے ماخذ ثابت ہوئے۔ یہ رزمیے آٹھویں صدی قبلِ مسیح سے تعلق رکھتے ہیں۔ دوسرے ماخذ ٹیوٹونک اور نورس اور اسکینڈی نویا اور جرمنی کے اساطیری نظام ہیں۔ ان اساطیری نظامات کے سرچشمے ایڈاس Eddas میں مضمر ہیں۔ جن کا تعلق 1200 قبل مسیح سے ہے۔ ہندو اساطیر کا ماخذ 'ویدٗ' ہیں جنھیں 600 قبل مسیح سے 1200 قبل مسیح کے زمانے سے منسوب کیا جاتا ہے۔

یہ کہنا مشکل ہے کہ اسطور کا آغاز کیسے اور کیوں ہوا۔ اس سلسلے میں تیسری صدی قبل مسیح کے یونانی دانش ور یوہیمرس Euhemrus کے نظریات کو خاص وقعت کی نظر سے دیکھا جاتا ہے جس کا کہنا تھا کہ اساطیر تاریخی

حقائق پر مبنی ہیں۔ یعنی حقیقتاً وہ تاریخ کے کسی عرصے میں عملاً واقع ہوئے تھے۔ فریڈرک اور میکس مولر کا خیال ہے کہ اساطیری سورما فطرت کے نمائندگی کرتے ہیں۔ سر ایڈورڈ برنیٹ ٹیلر جیسے ماہر بشریات کے خیال کے مطابق اساطیر خوابوں میں واقع ناقابلِ تشریح واقعات کی تشریح کرتے ہیں۔ برونس لا، میولونوسکی نے انھیں نفسیاتی معنویت دی اور سر جیمس فریزر کے مطابق اساطیر زندگی اور موت کی فطری گردش کی عکاسی کرتے ہیں۔ فرائڈ نے خوابوں کی تشریحات میں اساطیر سے مدد لی اور یونگ نے اجتماعی لاشعور اور آرکی ٹائپس کے تصورات کو اسطور سے مستحکم کیا۔ جدید ترین دور میں جوزیف کیمپ نے تقابلی اساطیریات کی بنیاد رکھ کر علم انسانی کو غیر معمولی وسعت سے آشنا کرنے کی کوشش کی۔

اسطور کے لیے دیومالا، خرافات، دیوتاؤں کی کہانیاں اور داستان جیسے الفاظ و اصطلاحات بھی مستعمل ہیں۔ انھیں دیومالا اس لیے کہا جاتا ہے کہ قدیم انسانی معاشروں میں انھیں مذہبی تقدیس کا درجہ حاصل تھا، ان میں دیویاں بھی تھیں اور دیوتا بھی۔ ان کے اسما بھی تھے اور جن کی اپنی خاص شکلیں اور خاص کردار تھے یا وہ کسی خاص قوت کے حامل اور نمائندہ تھے۔ ان کے ناموں پر یونان، مصر اور روم ہی میں نہیں ہندوستان میں بھی کئی منادر اور عبادت گاہیں تھیں اور ہیں۔ جن تہذیبوں میں اسلامی اور عیسائی مذاہب کا تسلط ہے وہاں ان منادر کے آثار آج بھی موجود ہیں۔ اب وہاں اساطیر محض ادب و بشریات کا ایک موضوع بن کر رہ گیا ہے۔ لیکن ہندوستان میں اس کی جڑیں موجودہ تہذیبی نظام میں بھی گہری پیوست ہیں۔ ان اساطیری ہستیوں کو روحانیت کا درجہ دیا گیا ہے اور جن کی بڑے دھیان گیان اور عزت و احترام کے ساتھ پرستش بھی کی جاتی ہے۔

اساطیر کو دیومالا کے علاوہ خرافات کا نام بھی دیا گیا ہے یعنی غیر واقعی، بے اصل، بکواس یا بے سروپا۔ عرب اور ایران کے فرہنگوں میں جہاں انھیں 'قصص' کے طور پر دیکھا گیا ہے وہیں بے سروپا کہانیوں سے بھی موسوم کیا گیا ہے۔ گویا ایسی کہانیاں جن کی کوئی کل سیدھی نہیں ہے یا جو

اوہام کی حامل ہیں یا جن سے تصورِ وحدانیت پر حرف آتا ہے۔ظاہر ہے مشرقِ وسطیٰ کے مذہبی سلسلے میں یہود، عیسائیت اور اسلام تینوں ہی بت شکن مذاہب ہیں، تینوں ہی وحدانیت پر پختہ یقین رکھتے ہیں اور تینوں نے دیومالائی نظام کی بیخ کنی کی ہے۔اس لیے ہر وہ کہانی یا حکایت جو دیوی دیوتاؤں سے منسوب کی جاتی ہے اور جس میں واقعیت کا کوئی دخل نہیں ہے۔ نیز وہ عقل ومنطق اور استدلال سے ورا ہے، خرافات کا درجہ رکھتی ہے جب کہ جدید عہد کے بشریاتی، نفسیاتی اور ادبی دانشوروں کے نزدیک اسطور بھی ایک سائنس ہے۔

اسطور ابتدائی انسان کی فکر و بصیرت کو جامع ہیں کہ انسان نے جب شعور کی آنکھیں کھولیں تو اس کے ذہن واحساس کا پہلا تجربہ کیا تھا۔ سب سے اہم سوال یہ تھا کہ وہ کون ہے اس کے وجود یا اس کے گردو پیش میں رونما ہونے والی فطرت، حوادث اور زمین و آسمان کی پیدائش کا راز کیا ہے اور ان سب سے اس کا کیا رشتہ ہے۔اس کی فکر دنیا، اس کے وجود اور فطرت کی پیدائش یا آفرینش کے رازوں کی طرف جہاں تک پہنچی تھی اس میں بڑی شفافیت اور بے میل پن تھا۔ اسطور میں انھیں رازوں اور انھیں گرہوں کو کھولنے کی کوشش کی گئی ہے۔اس معنی میں یہ جتنے غیر تاریخی ہیں اتنے ہی ابتدائی انسان کی تاریخ کی دستاویزات بھی ہیں۔ جو اس انسان کے شکوک، شبہات، ارادوں، خوف، وسوسوں اور عزائم کی روداد بیان کرتے ہیں۔ جو انسانی ذہنی ارتقا کے سفر کے ابتدائی مرحلے پر واقع تھا۔

یہ ایک عمومی خیال تھا کہ یہ کہانیاں غیر عقلی، خیالی، جھوٹی اور منطق سے ماورا ہیں۔ یہ محض جذبات کی پیداوار ہیں لیکن اٹھارویں صدی کے بعد اور بالخصوص بیسویں صدی میں ان کی جو عقلی اور علامتی تعبیریں کی گئیں ان سے کئی علوم انسانیہ کے دائرے وسیع ہوئے۔ ان کہانیوں ان کے کرداروں سے نہ صرف یہ کہ بشریاتی، نفسیاتی اور فلسفیانہ توجیہات میں مدد لی گئیں بلکہ بعض مذاہب نے بھی اپنے دلائل کو ان سے مستحکم کرنے کی سعی کی ہے۔

رولاں بارتھ نے اپنی تصنیف mythologies میں متھ کو ایک طور پر پلاٹ کے علاوہ Away of thinking اور فکر کرنے کے ایک طریقے سے تعبیر کیا ہے۔ جس کا تعلق آئیڈیولوجی سے گہرا ہوتا ہے۔ بارتھ نے متھ کا رشتہ عصری زندگی سے جوڑ کر ایک بہت بڑا کارنامہ انجام دیا

ہے۔اس نے یورپی قاریوں کو متھ کی بصیرت اور اہمیت سے آشنا کر کے اس منطق کو رد کرنے کی سعی کی جس کے تحت اساطیر ،خرافات ہی خرافات ہیں۔اس نے اپنے تفصیلی تجزیوں سے یہ ثابت کیا کہ اساطیر جدید اور ہر دور میں نمایاں ہونے والی تہذیبی زندگیوں کا مستقل حوالہ ہیں۔ یہ محض قدیم یونان کی زبان زد اور جادو انگیز یا محیر العقول قصے نہیں ہیں بلکہ ہر دور کی زندگی کی بناوٹ اور ترکیب میں ان کا حصہ ہے، وہ کہتا ہے:

Mythologies includes brief studies of such diverse topics as wreathing, soap powders, the face of Greta Garbo, steak and chips, and striptease. 27

ترجمہ:

بارتھ کے خیال کے مطابق اساطیر ایک خاص عملیے کا درجہ رکھتے ہیں جن کے تحت تاریخی طور پر متعین صورتِ حالات ایک فطری وقوعے کے طور پر نمو پاتی ہے اور اس ideologocal abuse کو نکال باہر لاتے ہیں جو ان کی تہہ میں ان کہے دبے رہتے ہیں۔ بارتھ کے لفظ میں:

the uncovering of the 'ideological abuse' hidden in the display of 'what goes without saying. 28

اساطیر ایک ایسے ثقافتی عہد کی پیداوار ہیں جو فطرت اساس تھا۔ فطرت، انسان بلکہ ابتدائی انسان کا پہلا سب سے محیر العقول تجربہ تھا۔ اس نے محسوس کیا کہ ہر عمل کے پیچھے کوئی نہ کوئی عامل یا محرک ہوتا ہے۔ بادی النظر میں کوئی چیز آپ ہی آپ وجود پذیر نہیں ہوتی۔ جس طرح اپنی جسمانی تکالیف یا بیماریوں کے بارے میں غور کرتے ہوئے اس کا دماغ ماحول، فطرت، اپنی خوراک اور عادات کی طرف گیا ہوگا اسی طرح چاند، سورج، ستاروں، گرمی، سردی، بارش، سیلاب، زلزلوں اور زمین کی زرخیزی و بارآوری بھی اس کے لیے ایک عظیم حیرت کا باب تھی۔ سو وہ اس نتیجے پر پہنچا کہ ان تمام حوادث و اعمال کی پشت پر بھی کوئی غیر معمولی قوت کارفرما ہے یا بہت سی قوتیں ہیں جو ایک قوت کو جامع ہے جسے اس نے خدا کا نام دیا اور خدا ہی اس کے لیے ایک

مستقل مقدر ٹھہرا۔

اساطیر نے پہلی بار حقیقت کے پس پشت دوسری کارفرما حقیقت کا درس دیا۔ جسے حقیقتِ مطلق، یا حقیقت اولی کے نام سے بھی مختلف مذاہب میں یاد کیا جاتا ہے۔ مختلف دیوتاؤں یا اساطیری کرداروں کی تخلیق کے پیچھے بھی مختلف قوتوں کا تصور کارفرما ہے، زیس، اپالو، ڈایونوس، کرشن، سرسوتی، گنیش، شیو، آرٹیمس، رام، ارجن، سیتا، گنگا، جمنا وغیرہ ایسے اسطور ہیں جو انسانی صورت ہی کے حامل نہیں ہیں بلکہ ان کی محسوسات بھی سرتاسر انسانی ہیں۔ کہیں یہ کمزور پڑ جاتے ہیں اور انھیں دوسروں کی مدد درکار ہوتی ہے کہیں ان کی قوتیں اور ان کے کارنامے فوق الانسانی نوعیت اختیار کر لیتے ہیں۔

محولہ بالا مطالعے کی روشنی میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ:

- اساطیر، کہانیاں ہیں اس کے لغوی معنی ہیں 'جو بات زبان سے ادا' کی گئی ہو یعنی کہانی، قصہ یہ قصے دیوتاؤں کے کارناموں سے متعلق تھے یا ان شخصیات کی مہمات کو بیان کرتے تھے جو زمین پر دیوتاؤں کی نمائندہ تھیں۔''
- اساطیر کی بنیاد تخیل اور انسان کی تخلیقی استعداد پر ہے نہ کہ تعقل پر۔
- اساطیر محض جھوٹ کا پلندہ نہیں ہوتے، ان میں کچھ نہ کچھ سچ کا عنصر ضرور ہوتا ہے۔
- اساطیر ماقبلِ تاریخ زمانوں کی تاریخ ہیں۔
- یہ تاریخ انسانی، ارادوں، شکستوں اور فتحوں کی تاریخ ہے۔
- یہ تاریخ ابتدائی انسان کے شکوک، شبہات، حیرتوں، رنجشوں اور دہشتوں کی تاریخ ہے۔ اساطیر نے انسانوں کو نامعلوم خوف سے نجات دلائی۔
- یہ کہانیاں اس قبائلی انسان کے جذبات و محسوسات پر مبنی ہیں جس نے ابھی ابھی شعور کی آنکھ کھولی تھی۔
- انھیں خرافات کہنے کے معنی انسان کے اُس قدیم ترین ماضی کو جھٹلانا ہے جو معصوم اور بے میل تھا۔ جس پر موجودہ زمانوں کے مکر، سالوسی حرص اور آز کی چھاؤں نہیں پڑی تھی۔
- اساطیر کا خاص ماخذ فطرت ہے۔ بہت سے اساطیر فطرت کے مختلف پہلوؤں کے ساتھ

مشروط ہیں۔ جیسے ہوا کا دیوتا، سیلاب کا دیوتا، سوریہ دیوتا، زرخیزی کا دیوتا، پانی کا دیوتا، وغیرہ۔

- اساطیر، مافوق الفطری کردار کے حامل ہوتے ہیں۔ ان کے کردار ہی نہیں، ان کا سارا پس منظر فوق الفطری اور اکثر فوق الانسانی ہوتا ہے۔
- اسطور، اپنے دور کی لوک کہانیاں ہیں۔
- لوک کہانیوں میں فوق الفطرت عناصر کم ہوتے ہیں اور ان کا مقصد یا تو تربیت ہوتا ہے یا تفریح۔
- لوک کہانیاں، اساطیری عہد کے بعد کے زمانے کی پیداوار ہیں۔
- اساطیر، فیبل fable نہیں ہیں۔ لیکن فیبل جیسے بعض عناصر سے وہ بہرہ ور ضرور ہوتے ہیں۔
- فیبل، چرند پرند کی کہانیاں ہیں۔ اس کی سب سے پہلی مثال حکیم لقمان کی حکایات ہیں۔ جن میں چرند و پرند، انسانی خصائص سے متصف ہیں۔ وہ ناطق بھی ہیں اور انسانوں جیسی حرکات و افعال سے بھی گزرتے ہیں۔ ان کا بنیادی مقصد نصیحت آموزی ہے۔ قرآن مجید میں بھی حکیم لقمان کا ذکر آیا ہے۔ وہ نبی نہیں تھے لیکن نبیوں کے کرداری اوصاف کے حامل تھے۔ کہا جاتا ہے کہ وہ نابینا تھے۔ لیکن بیناؤں سے زیادہ بصارت اور بصیرت رکھتے تھے۔ بیشتر محققین کا خیال ہے کہ وہ مصر کے باشندے تھے۔ ان کا زمانۂ حیات 600 ق م سے تعلق رکھتا ہے۔
- وہ تہذیبیں زیادہ خلاق اور بارآور تھیں جن کے پاس اساطیر کا بیش بہا خزانہ ہے۔ اسی لیے وہ فکر و دانش، علم، ادب اور فن کے اعتبار سے بھی ایک طویل، تاریخ رکھتی ہیں۔
- اساطیر، اصلاً علامتیں ہیں جنھیں ثقافتی علامت کہا جاتا ہے۔
- اساطیر، تہذیبی مطالعات کا بہت بڑا ماخذ ہیں۔
- ہر تہذیب اپنے مزاج اور عقائد کی بنیاد پر اساطیر خلق کرتی ہے۔
- ہر ثقافت/تہذیب کی بنیاد اس کے نظامِ اساطیر میں دستیاب ہے۔
- اساطیر کے ذریعے انسانی ذہن کی جڑوں تک پہنچا جا سکتا ہے۔
- اساطیر ایک خیال ایک پیغام massage ہیں۔
- اساطیر کو رومان پاروں romances کی ایک قسم قرار دیا گیا ہے جن میں سورماؤں کی

کہانیاں بیان کی جاتی ہیں۔ رومان پاروں میں بھی ہیرو ایک کے بعد ایک خطرات سے کھیلتا ہے اور اپنی منزلِ مقصود تک پہنچنے کے لیے کئی آزمائشوں، اور جنگوں سے گزرتا ہے۔ رومان پاروں میں بھی legend ہی کی طرح انسانی کردار فوق الانسانی کردار میں ڈھل جاتا ہے۔

- طلسم ہوش ربا جیسی داستان یا ہزار داستان وغیرہ بھی مشرقی رومان پارے ہیں جن میں ہیرو بار بار طلسماتی صورتِ حال سے دوچار ہوتا ہے۔ اسے اکثر بد کردار اور بد اطوار افراد سے سابقہ پڑتا ہے جو اس کی راہ میں روڑے اٹکاتے رہتے ہیں۔ داستانوی کردار کے حوصلے بھی بلند ہوتے ہیں اس کی ناکامیاں اور شکستیں عارضی ہوتی ہیں۔ بالآخر وہ اپنے ارادوں میں کامیاب ہوتا ہے اور منزل مقصود پالیتا ہے۔
- اساطیر کو اپنے زمانوں کی سائنس بھی کہا گیا جنھوں نے پہلے پہل فطرت کے رازوں کو کھولا اور اس کے مختلف اعمال کے پیچھے کارفرما اسباب تک پہنچنے کی سعی کی۔
- اساطیر کے موضوعات و مسائل میں موجوداتِ عالم کے گوناگوں رازہائے سربستہ کی طرف ان کے میلان کی خاص اہمیت ہے۔
- اساطیر نے انسان، فطرت اور کائنات کی پیدائش کے بارے میں انکشاف کیے۔ انھوں نے یہ بتایا کہ کائنات کیسے وجود میں آئی۔ قدرتی حوادث کیوں کر واقع ہوتے ہیں۔ ''بادل کیسے گرجتے ہیں۔ زلزلے اور طوفان کیسے آتے ہیں اور درخت اور پھل کس طرح پیدا ہوتے ہیں۔''
- اساطیر نے کچھ ایسے سوال بھی قائم کیے جن کا تعلق مابعد الطبیعیات سے ہے جیسے خدا، مقدر، جبر و اختیار سے متعلق سوالات۔
- اساطیر، مذہبی اور تمثیلی مقاصد سے بھی بہرہ ور ہوتے ہیں۔ کئی مذاہب نے ان سے اخلاقی اقدار اور آداب زندگی کے تصورات مستعار لیے ہیں۔
- اساطیر کی دنیا استعاراتی اور مجازی ہوتی ہے۔ جن کے بطن میں کچھ ایسے تعبیری معنی مخفی ہوتے ہیں جو بہ ظاہر دکھائی نہیں دیتے اور ہم انھیں بے مقصد، مضحک اور خرافات سمجھنے

لگتے ہیں جب کہ ایک سطح پر وہ بھی کسی نہ کسی حقیقت کے مظہر ہوتے ہیں۔ ان میں تخیل کی ان کی انتہاؤں کو چھونے کی تڑپ ہوتی ہے جسے حقیقت سے ماورا تعبیر کیا جا سکتا ہے یعنی حقیقت کے ذریعے ایک نئی حقیقت کی جستجو۔ انسانی تجربے کے اندر لیکن انسانی تجربے سے ماورا۔ اسی لیے کہا جاتا ہے کہ اساطیر عمیق ترین حقائق کو زبان عطا کرتے ہیں۔

- اساطیر، ہر زمانے کی تعقلی اور فنی سرگرمیوں کے لیے نمونے کا حکم رکھتے ہیں۔
- اساطیر، غیر عقلی فسانے ہیں۔ لیکن ہر جواز اور ہر سند سے مبرّا۔ وہ جیسے ہیں انھیں اپنی اسی حالت میں قبول کرنا چاہیے۔
- اساطیر مذہبی تقدس کے حامل ہوتے اور ایک طویل عہد کی روحانی وارداتوں کا بیان ہیں۔ مذہبی اور نیم مذہبی کتابوں میں بھی ایک ایسی دنیا اور صورتِ حال سے بار بار سابقہ پڑتا ہے جو فطرت سے بعید معلوم ہوتی ہے۔ چونکہ ان کا تعلق عقیدے سے ہوتا ہے لہٰذا انھیں کسی سند، جواز اور ثبوت سے ماورا خیال کیا جاتا ہے۔ مثلاً تناسخِ ارواح، کائنات کی آفرینش، انسان کا خدا سے تعلق، نیکی اور بدی، جزا و سزا، وغیرہ امور پر ضابطہ بندی کے ساتھ مذاہب نے احکام صادر کیے۔ اساطیر نے صرف بیان تک انھیں محدود رکھا۔
- اساطیر نے پہلی بار انسان اور کائنات کے تعلق کو واضح کیا اور یہ بتایا کہ اس پورے منظرنامے میں 'انسان' کا مقام کیا ہے۔
- اساطیر یہ بھی بتاتے ہیں انسانی سفرِ ارتقا میں انسانی سوچ کسی ایک خاص مرحلے پر کس نوعیت کی تھی۔ اساطیر کے مقابلے میں لیجنڈ میں اکثر ایسی شخصیت مرکز میں ہوتی ہے جو نیم تاریخی ہوتے ہوئے بھی تاریخ جیسا مقام رکھتے ہیں۔ بعض کی حیثیت تاریخی بھی ہے۔ جیسے سکندرِ اعظم، اوڈیسی، رام، امیر حمزہ، سندباد، رستم، سہراب، حاتم طائی، سر آرتھر وغیرہ۔
- اساطیر جتنے فوق الانسانی ہیں اتنے ہی انسانی بھی ہیں کیونکہ وہ اپنی مجازی دنیا میں انسانی جذبات، محسوسات اور اعمال ہی کی نمائندگی کرتے ہیں جسے علامتی نمائندگی بھی کہا گیا ہے۔
- اساطیر کسی خاص تہذیبی اور جغرافیائی وحدت میں نمو پانے والی بنیادی سچائیوں کی علامات ہیں جنھیں علم، فن، ڈرامہ، شاعری اور مجموعاً ادب کے لیے ایک مسلسل جاری

رہنے والے چشمے سے تعبیر کیا جاتا ہے۔

- اساطیر کئی اشیا پر سے پردہ اٹھاتے ہیں۔ لیجنڈس بھی اکثر اشیا کے راز کھولتے اور ان کی تشریح بیان کرتے ہیں لیکن عام طور پر وہ تاریخ پر مبنی ہوتے ہیں جب کہ اساطیر کا تعلق قبل از تاریخ زمانوں سے ہے۔
- اساطیر کو روایتی قسم کی legendary stories سے بھی موسوم کیا گیا ہے کیونکہ دونوں میں مرکزی کردار کی حیثیت ایک ایسی فوق الانسان کی ہوتی ہے جو اپنی قوت اور بیشتر اعمال میں مثالی ہوتا ہے۔ مبالغہ اور غلو کی کیفیت دونوں میں مشترک ہوتی ہے۔ ان کے واقعات اور اکثر پیش اور پس منظر بھی مثالی ہوتا ہے جسے مجازی کہنا درست ہوگا۔ اسی لیے اکثر ایک تاریخی کردار بھی legend یعنی سورماؤں کی کہانی میں ایک ایسے خیالی کردار کی شکل اختیار کر لیتا ہے جسے مثالی کہا جا سکتا ہے یعنی جس کا حقیقی دنیا سے محض نام کا تعلق ہے۔

لیجنڈ (سورماؤں کی کہانی)

سورماؤں کی کہانیاں بھی لوک کتھاؤں، اساطیری قصوں اور پریوں کی کتھاؤں کی طرح روایت کے زمرے میں آتی ہیں۔ بنیادی طور پر یہ بھی کہانیاں ہی ہیں۔ لیکن ان کہانیوں میں ایک بڑا حصہ تاریخی کرداروں سے متعلق ہے۔ دوسری وہ کہانیاں ہیں جو ایسے سورماؤں پر مبنی ہیں جن کی تاریخی حیثیت مشکوک ہے لیکن انھیں جو پس منظر دیا جاتا ہے وہ اتنا انسانی اور مانوس ہوتا ہے کہ ان کے مثالی واقعات بھی حقیقی تاثر فراہم کرتے ہیں۔ ان کے اسباب وعلل کی دنیا میں کشف وکرامات یا معجزات کی گنجائش کم ہوتی ہے کم از کم اساطیری کرداروں سے کم۔ کیونکہ کسی کہانی میں legend سورما ہی بنتا ہے جو عام انسانوں سے اپنی کئی خوبیوں قوتوں اور صلاحیتوں کے اعتبار سے مختلف ہی نہیں ہوتا ممتاز بھی ہوتا ہے۔ اسے اپنے مقصد کی راہ میں بڑی سے بڑی طاقت سے ٹکرانے کا ہنر آتا ہے وہ دلیر ہوتا ہے، جری ہوتا ہے، حوصلہ مند ہوتا ہے، خطرات سے کھیلنا اس کا روزمرہ ہوتا ہے۔ اس میں مخالف اور بدی کی قوتوں سے جوجھنا اور انھیں زیر کرنے کی استعداد ہوتی ہے۔ وہ عہدِ وسطیٰ یا اس کے بعد کے رومان پارے romances ہوں یا عرب وایران کی داستانیں، طلسم

ہوش ربا کی داستان ہو یا سوئڈن، ناروے اور آئس لینڈ کی تاریخی داستانیں یا وہ saga یعنی ایسی داستان جس میں شاہانِ ناروے کے کارنامے بیان کیے گئے ہوں یا وہ صلیبی جنگوں کے عظیم المرتبت کردار جن کے استقلال، استقامت اور حوصلہ مندی عدیم المثال کا حکم رکھتی ہے یا وہ شاہانِ وقت جنھوں نے اپنی غیر معمولی قوتِ ارادی اور جنگی صلاحیتوں کا دنیا سے لوہا منوایا۔ کسی اسطوری لیجنڈ mythic legend سے ان کا درجہ کم نہیں ہے۔ کیونکہ ایک عام یا خاص انسان جو ولی ہو یا شاہ اسی وقت legend بنتا ہے جب اُسے اس کی سطح سے اوپر اٹھا کر بلند کوش بنایا جاتا ہے۔ جس کے لیے مبالغے کے علاوہ غلو کی صلاحیت سے بھی کام لینا پڑتا ہے۔ سکندر اعظم، صلاح الدین ایوبی، حاتم طائی، حضرت علی، حضرت امام حسین، وغیرہ کے تعلق سے اکثر واقعات میں مبالغے اور غلو کا عمل کارفرما ہے جیسے ان کرداروں کی انسانی قوت میں الوہی قوت بھی شامل ہوگئی ہے۔ بعض مشہور لیجنڈری کہانیوں کے نام ہیں:

بزرگانِ دین کے سوانح مثلاً Golden Legend، جس کے مصنف Jocobus de Voragine تھا یا جیسے The legend of Good Women (نیک بیبیوں کی کہانیاں) یا Legend of Canon legend of Druids یا رابن ہڈ کی کہانیاں Legend of Robin Hood۔ لیجنڈ کے لیے یہ ضروری نہیں کہ تاریخ اس کی توثیق کرتی ہو۔ تاریخ صرف نام، زمان اور مکان کی سند فراہم کرسکتی ہے لیکن ان واقعات کی توثیق کی ضرورت نہیں ہوتی جو محیرالعقول اور واقعیت سے دہ چند دور ہوں۔ رانا سانگا، رانا پرتاپ، شیواجی، محمد غزنوی، امیر تیمور، سکندر اعظم اور کئی صوفی، سنتوں اور ولی اولیا کے بارے میں شخصیت کا جو پیکر خلق کیا گیا ہے اس میں جذباتیت اور عقیدت مندی کا دخل زیادہ ہے اس طرح ان شخصیات کا کردار کراماتی بن گیا ہے۔ اسطور کے ذیل میں ہم نے بار بار فیبل، پیرابل، تمثیل، لوک کتھا، داستان اور لیجنڈ پر بحث کرتے ہوئے ان میں جو مماثلتیں اور جو باریک سا فرق ہے اسے بھی موضوع بنایا ہے۔ منظر اعظمی نے ان تمام افسانوی اصناف میں لیجنڈ کے عنصر کو مشترک بتایا ہے۔ جانوروں کی حکایات کے ذیلی عنوانی کے تحت انھوں نے ان اصناف کا تقابلی مطالعہ کرتے ہوئے یہ بھی لکھا ہے کہ یہ تمام کہانیاں محیرالعقول کارناموں سے متصف ہوتی ہیں لیکن ضمنی طور پر ان کی انفرادی شناخت کے خصائص میں ترجیحات

کی صورت میں تبدیلی واقع ہو جاتی ہے۔ وہ کہتے ہیں:

''اساطیر کی ابتدا تفصیلی کہانیوں سے ہوتی ہے جو مظاہر فطرت کی تشریح کے لیے مافوق الفطرت اشخاص کی اصل فطرت بتانے کے لیے یا مذہبی رسم و رواج کی توجیہ کے لیے گھڑی جاتی ہیں۔ جن کی اصل کا پتہ نہیں چلتا۔ داستانیں عموماً ایک تاریخی حیثیت کی بنیاد رکھتی ہیں، جن کے گرد پراسرار عناصر اکٹھا ہو جاتے ہیں۔ لوک کہانیاں یا پریوں کے قصے فیبلیکس کی طرح عموماً تفریح یا اخلاق کی معصومیت ظاہر کرتی ہیں۔ یہ جادوئی کہانیاں وغیرہ انسان کی ضعیف الاعتقادی کی روادار ہوتی ہیں۔ لیجنڈ legend کسی قوم یا گروہ کی نیم تاریخی روایات کا خلاصہ ہوتا ہے، اس کی کوئی تاریخی سند نہیں ہوتی۔ ایک مدت تک سینہ بہ سینہ ان روایات کے منتقل ہونے کے سبب عوام کے ذہنوں میں وہ روایات راسخ ہو جاتی ہیں۔ یہ مذہبی اور غیر مذہبی دونوں طرح کی ہوتی ہیں۔ مثلاً رستم کی داستان، لیلیٰ مجنوں کے عشقِ صادق کی حکایات اور فرہاد کے جوئے شیر لانے کی روایت، آئنہ سکندری، دروپدی کا پانچ پانڈوں سے بہ یک وقت زن و شوہر کا رشتہ رکھنا وغیرہ یہ سب لیجنڈ legend ہیں اور محیر العقول کارنامے ہیں۔ ان عناصر کو تمثیل کا رنگ دیا جا سکتا ہے۔ یہ خود تمثیل نہیں ہیں... پیرابل میں غالب عنصر اخلاقی درس کا ہوتا ہے۔ قصہ پن چونکہ ختم ہو جاتا ہے، اس لیے علما نے اس کے تمثیل ہونے پر شبہ ظاہر کیا ہے۔ ان میں تمثیل سے زیادہ قریب جانوروں کی کہانیاں ہیں۔''29

گویا لیجنڈ میں وہی قصہ پن اور وہی حیرت ناکی کا عنصر غالب ہوتا ہے جو دیگر قدیم افسانوی اصناف میں ہوتا ہے۔ پیرابل parable میں چونکہ اخلاقی تلقین اور نصیحت آموزی کی حیثیت بنیادی ہوتی ہے اس لیے زیریں سطح پر استدلال کا جوہر بھی کارفرما ہوتا ہے۔ جس کے باعث تخیل پر باندھ لگ جاتا ہے اور ذہنی و تخلیقی آزادروی پر قدغن سی لگ جاتی ہے۔ یوں تو

جانوروں کی حکایات یا منطق الطیر اور حکایاتِ لقمان میں بھی پند و نصائح اور تربیت اخلاق کا مقصد تہ نشین ہوتا ہے لیکن ان کی نوعیت مذہبی نہیں ہے نیز یہ کہ جانوروں کی انسان نما حرکات و اعمال میں ایک خاموش دلچسپی شامل حال رہتی ہے جو قاری کو شروع سے آخر تک باندھے رہتی ہے۔

پروفیسر عتیق اللہ نے فیبل کے لیے تمثیلیہ کی اصطلاح وضع کی ہے، وہ اُسے ایک ایسا منظوم یا منثور مجمل قصہ بتاتے ہیں جس میں:

> کسی اخلاقی دعوے یا انسانی کردار یا کسی رہ نما اصول کو مثال دے کر سمجھایا جاتا ہے۔ اس کے کردار بالعموم غیر ذی روح اشیا یا غیر انسانی مخلوق ہوتے ہیں۔ قصے کے آخر میں مصنف یا کردار مقولے کی صورت میں اخلاقی درس دیتا ہے۔[30]

پروفیسر عتیق اللہ یہ بھی کہتے ہیں کہ لوک روایت :folk-lore ان قصوں کا ماخذ ہے۔

جے۔ اے۔ کڈن نے تمثیل، (allegory)، تمثیلیہ (fable) اور مثالیہ (parable) کے مابین جو واضح یا کم واضح امتیازات ہیں، ایک عربی تمثیلیے fable کے ذریعے انھیں سمجھانے کی کوشش کی ہے:

> ایک مینڈک اور ایک بچھو، دونوں دریائے نیل کو عبور کرنا چاہتے تھے۔ مینڈک نے بچھو سے کہا کہ اگر تم ڈنک نہ مارو تو میں تمھیں اپنی پیٹھ پر بٹھا کر دریا کے پار لے جا سکتا ہوں۔ بچھو نے مینڈک کی شرط مان لی مگر اس سے دریا میں نہ ڈبونے کا وعدہ بھی لے لیا۔ اس طرح دونوں نے اپنے وعدے کا پاس رکھا اور دریا کے پاس پہنچ گئے۔ بچھو نے کنارے پر پہنچ کر مینڈک کو ڈنک مار دیا۔ مینڈک نے مرتے ہوئے بچھو سے پوچھا کہ تم نے ایسا کیوں کیا؟ بچھو نے جواب دیا کیوں کہ ہم دونوں عرب ہیں نا![31]

کڈن کہتا ہے کہ اس تمثیلیہ میں مینڈک کی جگہ جنابِ خیر اندیش اور بچھو کی جگہ جناب فریبی یا جنابِ دولخت کا کردار رکھ دیں اور ہم دونوں عرب ہیں کی جگہ ہم دونوں آدمی ہیں کا جملہ چست کر دیں تو تمثیلیہ fable، تمثیل allegory میں بدل جائے گا۔ مزید برآں مینڈک کو باپ اور بچھو کو بیٹے کا نام دے دیں (یعنی ملاح اور مسافر) اور پھر بیٹا اپنی زبان سے یہ الفاظ ادا کرے کہ ہم

دونوں خدا کے بیٹے ہیں، ہیں نا؟'' تو اسے انسان کی ضرر رساں فطرت یا بدطینتی اور قتلِ ربّ کے گناہ سے متعلق مثالیہ parable سے تعبیر کیا جائے گا۔''

ہم اس بحث کو کرس بیلڈک کے ان الفاظ پر ختم کریں گے جن کے مطابق اسطور اور لیجنڈ میں فرق قائم کرنا آسان بھی ہے اور مشکل بھی۔ کبھی کوئی اسطور لیجنڈ کا تاثر دیتا ہے کبھی کسی لیجنڈ میں اسطوری عناصر کی زیادتی کے باعث، وہ ازخود ایک نئے اسطور کی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ اسی باعث اکثر علمائے ادب نے اسطور اور لیجنڈ کو ایک ہی زمرے میں رکھنے کی کوشش کی ہے۔ کرس بیلڈک کا کہنا ہے:

> legend, a story or group of stories handed down through popular oral tradition, usually consisting of an exaggerated or unreliable account of some actually or possibly historical person - often a saint, monarch, popular hero. Legends are sometimes distinguished from myths in that they concern human beings rather than gods, and sometimes in that they have some sort of historical basis whereas myths do not. but these distinctions are difficult to maintain consistently. The term was originally applied chiefly to fanciful tales of warrior (e.g. King Arthur and his Kinghts), criminals (e.g. Faust, Robin Hood)[32]

ترجمہ:

لیجنڈ ایک کہانی ہوتی ہے یا ایسی کہانیوں کا ایک مجموعہ ہوتا ہے جو مقبولِ عام زبانی روایت کے ذریعے ایک دوسرے سے منتقل ہوتا ہوا چلا آ رہا ہے۔ عام طور پر کسی مشہور تاریخی ہستی کے بارے میں اس طرح مبالغہ آمیزی

سے کام لیا جاتا ہے کہ اس پر اعتبار نہیں کیا جاسکتا۔ اکثر ایسی ہستی کسی بزرگ متقی، بادشاہ یا کسی مشہور ہیرو کی ہوتی ہے۔ کبھی لیجنڈ کو اساطیر سے اس لحاظ سے الگ کر کے دیکھا جاتا ہے کہ ان میں خداؤں (دیوی دیوتاؤں) کے بجائے انسانی مخلوق کارگر ہوتی ہے اور کبھی اس وجہ سے کہ ان کی بنیاد کسی تاریخ پر ہوتی ہے جب کہ اساطیر تاریخ سے پرے ہوتے ہیں لیکن یہ امتیازات ہمیشہ قائم رہنے والے نہیں ہوتے۔ اصطلاحاً لیجنڈ جنگ باز شخصیات کے خیال آفریں کارناموں پر مبنی کہانیاں ہوتی ہیں (مثلاً شاہ آرتھر اور اس کے سورما جاں باز) جرائم پیشہ (جیسے فاوسٹ، رابن ہڈ) اور دیگر عادی گناہ گار وغیرہ۔

لیجنڈ کے لغوی اور اصطلاحی معنی میں جہاں کئی اعتبار سے مماثلتیں ہیں وہیں افتراقات کی بھی کمی نہیں ہے۔ بالخصوص لیجنڈ اور اسطور کے تصور میں کافی اختلافات پایا جاتا ہے۔ بعض علما دونوں میں کوئی مغائرت محسوس نہیں کرتے جب کہ بعض کے نزدیک دونوں میں کئی لحاظ سے بنیادی فرق ہے۔ مجموعاً ہم کہہ سکتے ہیں کہ:

- اسطور اور لیجنڈس دونوں کہانیاں ہیں۔
- اسطور کے کردار فوق الفطری ہوتے ہیں جب کہ لیجنڈس کے کردار انسانی مخلوق ہوتی ہیں۔
- لیجنڈس کے کردار انسانی مخلوق ضرور ہوتی ہے لیکن انھیں تخیل کے زور پر اس قدر مبالغہ آمیز بنا دیا جاتا ہے کہ وہ فوق الانسانی ہو جاتے ہیں۔
- لیجنڈس کے کردار دیوی دیوتا نہیں ہوتے لیکن فوق الانسانی ہونے کے بعد اسطوری نوعیت کے پیکر میں ڈھل جاتے ہیں۔ اسی لیے انھیں اسطور کا درجہ دے دیا جاتا ہے۔
- ان فوق الانسانی کرداروں میں بعض مشہور تاریخی اور مذہبی ہستیاں بھی ہیں جنھیں عقیدت کے رنگ نے غیر معمولی بنا دیا ہے۔ اس عمل میں اسطوری ذہن ہی کارفرما ہوتا ہے۔
- بعض لیجنڈری کرداروں پر دیوی دیوتا بھی مہربان ہوتے ہیں اور ان سے انھیں غیبی طاقت میسر آتی ہے جیسے اوڈیسی کی کہانی میں دیوی کیلپسو اوڈیس کی مدد کرتی ہے اور اس

سے شادی کرنا چاہتی ہے

- لیجنڈ کو فیبل (جانوروں کی کہانی) بھی نہیں کہا جا سکتا کیونکہ فیبل خالص فرضی قصے پر مبنی ہوتا ہے۔ فیبل کے مقصد میں اخلاق آموزی ہوتی ہے اور لیجنڈ یا اسطور کا کوئی ایک مقصد نہیں ہوتا۔ یہ کہا جا سکتا ہے کہ جس طرح لیجنڈ میں ایک عام فرد فوق الانسانی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ فیبل میں حیوانی کردار فوق الحیوانی بن جاتے ہیں۔ وہ نام کے جانور ہوتے ہیں ورنہ ان میں وہ تمام کمیاں، خوبیاں اور عادات ہوتی ہیں جو عام انسانوں میں مشترک ہیں۔
- پیرابل یعنی مثالیہ میں اخلاقی تلقین کے مقصد کو ارادتاً ٹھونسا جاتا ہے جب کہ فیبل میں اخلاقی تلقین کا مقصد مذہبی کے بجائے عمومی نوعیت کا حامل ہوتا ہے۔
- چونکہ فیبل میں جانوروں کے کردار انسانوں کی نمائندگی کرتے ہیں اس لیے انھیں تمثیل کا نام دیا جا سکتا ہے۔ لیکن پیرابل (مثالیہ) کو بہ شکل ہی تمثیل کہا جا سکتا ہے۔ اسی طرح لیجنڈ اساساً تمثیل نہیں ہیں۔ لیکن ان کی تشریح تمثیلی کی جاتی ہے اور انھیں جزوی طور پر تمثیل کا نام دیا جا سکتا ہے کیونکہ اساطیر میں بھی 'مقصد' بہ ظاہر کچھ ہوتا ہے اور بہ باطن ان کا میلان کچھ اور ہوتا ہے۔
- لیجنڈ میں ہمیشہ ایک کردار مرکزی اور حاوی حیثیت رکھتا ہے۔ وہ قدم قدم پر خطرات سے کھیلتا، مخالف قوتوں سے نبرد آزما ہوتا اور آخر تک اپنے مقصد پر قائم رہتا ہے۔ ساری خوبیاں مل کر اسے ایک بلند کوش ہیرو کا پیکر بنا دیتی ہیں۔ اساطیر میں ایک جمگھٹ ہوتا ہے۔ فیبل اور پیرابل میں بھی 'یک کرداری سازی' کا میلان نہیں ہوتا اور نہ ہی تمثیل (allegory) میں اس طریقے کی کردار سازی ہوتی ہے۔

حواشی

1 ڈاکٹر جمیل جالبی، قومی انگریزی اردو لغت، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی 1993

2 مولوی عبدالحق 'دی اسٹینڈرڈ انگلش اردو ڈکشنری' جے۔ایس۔ سنت سنگھ اینڈ سنز، چوڑی والان، دہلی

3 کلیم الدین احمد، جامع انگلش اردو ڈکشنری، جلد سوم، ترقی اردو بورڈ نئی دہلی

4 پروفیسر کلیم الدین احمد، 'فرہنگِ ادبی اصطلاحات' ترقی اردو بورڈ دہلی 1986

5 پروفیسر عتیق اللہ 'ادبی اصطلاحات کی وضاحتی فرہنگ' 1996

6 سوزان کے لینگر 'فلسفے کا نیا آہنگ' (Philosophy in a New Key) فرینکلن پبلی کیشنز، لاہور، 1966، ص 287 تا 289

7 Gagan Raj 'Dictionary of Literary Terms' Anmol Publication, New Delhi 1992

8 Oxford Dictionary of Thesaurus

9 Longman New Universal Dictionary , G&C Merrian Company and Longman Group Ltd. 1982

10 The New International Webster Comprehensive Dictionary of the English Language, Deluxe Encyclopedia, edition U.S.A. 2004

11 The New Webster International Encyclopaedia, 1991, U.S.A

12 A Dictionary of Psychology, by Atkinson, E. Berne & Woodworth, IVth, edition, 1987 Drysdale Publishers. Inc. U.S.A.

13 A Dictionary of Literary Terms, by Sylvan Bernet & others, Constable & Co. Ltd, London 1964

14 A Dictionary of Modern Literary Terms, Roger Fowler, Routledge & Kegan Paul, Ltd, London, 1973

15 The New Encyclopaedia of Britanica Vol.24, 15th edition, 2003

16 The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms, Oxford University, Press

2004, New York

17 -do-

18 A Dictionary of Literary Term, by, J. A Cuddon

19 Key Concept in Cultural Theory, Rovtedge, London, reprint 2004

20 Dictionary of Philosophy, Edited by 1. Frolov, IInd revised edition, Progren Publishers, Mascow, 1967

21 Longman Twentieth Century Literature, by A.C. Ward, Longman Group Ltd, Harlow, Essex.

22 Encyclopaedia of Britanica, Vol-24, XVth edition, London

23 Everyman's Encyclopaedia- Vol-VII J.M. Dent & Sons Ltd, London, 1978

24 डॉ0 नगेन्द्र मानविकी परिभषा कोश, साहित्य खंड (Encyclopaedia of Humanities, Literature) राजकमल प्रकाशन, दिल्ली 1965

25 डॉ0 नगेनद, मानविकी परिभषा कोश (Encyclopaidia of Humanities, Philosoph)jktdey प्रकाशन, दिल्ली 1965

26 The New Webster, International Encyclopaedia, 1991, U.S.A

27 Levi-Strass, Mythologies 1973, P. 11

28 Levi-Strass, Mythologies 1973, P. 12

29 منظر اعظمی، اردو میں تمثیل نگاری، انجمن ترقی اردو، دہلی، طبع دوم 1992، ص 87-88

30 پروفیسر عتیق اللہ' ادبی اصطلاحات کی وضاحتی فرہنگ' اردو مجلس دہلی 1996، ص 132

31 ایضاً، ص 132

32 دی کونسائس آکسفورڈ ڈکشنری آف لٹریری ٹرمس،

ادب پر اساطیر اور مہماتی قصوں کا اطلاق

وہ تہذیبیں زیادہ تخلیقیت اور بارآوری کی حامل ہوتی ہیں جن کے پاس اساطیر کا بیش بہا خزانہ ہوتا ہے۔ ادب وفنون کے علاوہ کئی دیگر علومِ انسانیہ پر اساطیری بصیرت کے گہرے اثرات دیکھے جاسکتے ہیں۔ دراصل یہ علامتیں ہیں یا یہ کہا جائے کہ ثقافتی علامتیں ہیں۔ دنیا کی مختلف ثقافتوں کے مطالعے میں اساطیری علامتوں کی خاص اہمیت ہے۔ کیونکہ کوئی تہذیب خلا میں پیدا نہیں ہوتی بلکہ ایک انسانی گرے اور ایک خاص جغرافیائی وحدت میں وہ نشو ونما پاتی ہے۔ ہم نہ صرف یہ کہ اساطیری مطالعے سے ان تہذیبوں سے تعلق رکھنے والے انسانی گروہوں کی افتادِ طبع، ان کی اخلاقیات، ان کی ذہنی زندگی اور ان کے نظریات وعقائد کا پتہ لگا سکتے ہیں بلکہ تہذیبی مطالعے سے بھی ہم ان اساطیری جڑوں تک پہنچ سکتے ہیں جن کا ایک وسیع پس منظر ہوتا ہے اور جو تخیلاتی پیداوار ہونے کے باوجود انسان کا ایک محل اور ہمیشہ قائم رہنے والی معنویت ہوتی ہے۔ انور صدیقی نے اشاریت کی تہذیبی بنیادوں کے ذیل میں علامتوں کی تخلیق کو ثقافتی عمل قرار دیتے ہوئے ان کے اساطیری رشتے کی طرف ان الفاظ میں اشارہ کیا ہے:

> اشاروں اور علامتوں کی تخلیق وتزئین ایک تہذیبی عمل ہے۔ کسی تہذیب کی ترقی پذیری یا انحطاط کا مطالعہ اس خاص تہذیب کی اشاریت کے بغیر نامکمل رہتا ہے۔ علامتیں ثقافت کی روح کی آئینہ دار ہوتی ہیں۔ بڑے

شاعروں کی طرح تہذیبیں بھی اشاروں میں بولتی ہیں اور اپنے عزائم، اپنے احساس کے سارے اضطراب اور وجدانی مطالبوں کا اظہار علامتوں میں کرتی ہیں اور روحِ تہذیب کی صورت گری کا نام شاعری ہے۔

دنیا کی مختلف تہذیبوں کا مطالعہ بتاتا ہے کہ ہر تہذیب اپنی افتادِ طبع، مزاج اور عقائد کے اعتبار سے علامتیں اور اساطیر وضع کرتی ہے اور جب اس تہذیب پر کسی دوسری تہذیب کی پرچھائیاں پڑنے لگتی ہیں یا وہ غروب ہونے لگتی ہے تو پہلے ایک خاموش اور غیر محسوس تبدیلی اس کے بطون میں دبے پاؤں رینگ آتی ہے۔ اس تبدیلی کا اظہار سب سے پہلے فنونِ لطیفہ میں نئی ابھرنے والی علامتیں کرتی ہیں... وہ تہذیبیں جن کی دیومالائیں اور اساطیر ہیں بہترین خلاق تہذیبیں ہیں۔ تصویروں اور تمثالوں میں سوچنے والی تہذیبیں اسی انداز سے سوچنے والے فنکاروں کی طرح بڑی پر عظمت ہوتی ہیں۔ کائنات کی میکانکی توجیہ، تشریح یا میکانکی نظریہ کبھی کسی بڑے ادب یا بڑی تہذیب کو جنم نہیں دے سکتا۔ 1

لیوی اسٹراس نے اپنی شہرہ آفاق تصنیف Structural Anthropology میں لوک کہانی، اسطوری کہانی کی جڑوں تک پہنچنے کی سعی کی ہے۔ بنیادی طور پر اس کا یہی خیال ہے۔ ہر ثقافت کی بنیاد اس کے نظامِ اساطیر میں دستیاب ہیں۔ اس طریقے سے وہ انسانی ذہن کی جڑوں تک پہنچتا ہے اور یہ بتاتا ہے کہ قدیم تہذیبی نظاموں میں رائج اوہام، رسومات، تہوار اور تقریبات ایک مربوط سماجی نظم وضبط کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ لیوی اسٹراس نے The Savage Mind میں متھ کو محض خیالی پرواز سے موسوم نہیں کیا بلکہ اسے a kind of thought ایک خیال، ایک پیغام سے تعبیر کیا ہے جس کی اساس halfway between percepts and concepts کے عناصر پر ہے۔ گوپی چند نارنگ نے اپنی تصنیف 'ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات' میں لیوی اسٹراس کے اس خیال کی ان لفظوں میں وضاحت کی ہے کہ:

متھ ایک طرح کا پیغام ہے جو اس ثقافت کے افراد کے لیے ہے جس ثقافت میں وہ متھ رائج ہے۔ مزید یہ کہ جب تک کوئی ثقافت وحدانی رہتی ہے۔ متھ میں تبدیلی نہیں ہوتی، لیکن جب اس میں دوسرے اثرات کے در آنے سے مختلف پرتیں پیدا ہوتی ہیں تو متھ میں بھی تبدیلیاں نمودار ہو جاتی ہیں۔ تاہم متھ کا اصل پیغام نہیں بدلتا بلکہ یہ وہی رہتا ہے۔ [2]

قبائلی بصیرت

اساطیر کے بارے میں اس خیال سے اب کم ہی متفق ہیں کہ بصیرت یا محسوسات سے یہ بے بہرہ ہوتے ہیں۔ قبائلی انسان جس طور پر علامتوں میں سوچتا تھا اور جس طور پر کائنات فطرت اور وجود کے پیچھے مخفی اسرار تک پہنچنے کی جستجو کرتا تھا اس کا اظہار اساطیری کہانیوں میں ہوا ہے۔ قبائلی انسان ان اساطیر اور سورماؤں کی کہانیوں (لیجنڈ) میں انکشاف کے طور پر ان حقائق کو پیش کرتا تھا۔ ان کی محسوسات اور ان کے جذبات بھی فطرت ہی کی طرح بے میل اور شفاف تھے۔ صنعتی تہذیب کے تحفظات نے ان کے تخیل کی آزادروی پر حد بندیاں قائم نہیں کی تھیں۔ کانٹ بھی یہی کہتا ہے کہ انسانی ذہن کوئی مجہول آئینہ نہیں ہے جس کا کام ہی ہر اس چیز کا عکس مہیا کرنا ہے جو اس کے سامنے موجود ہوتا ہے بلکہ انسانی ذہن ایک فعال قوت ہے جو کسی چیز کا عکس مہیا نہیں کرتا بلکہ اپنے طور پر اس حقیقت پر اثر انداز بھی ہوتا ہے یعنی اس حقیقت کو ایک نئی شکل بھی مہیا کرتا ہے جس کا ہم ادراک کرتے ہیں۔ اس معنی میں قبائلی انسان کے علامتیانے کا عمل نہ تو مہمل اور لایعنی ہے اور نہ طفلانہ childish۔ اس عمل کے پیچھے ان کے اپنے میلانات ہوتے ہیں جو اپنے طور پر 'صداقت' کا تعین کرتے ہیں۔ یعنی ان کی سچائیاں ان کے ذہنی اور ثقافتی تناظر کی کوکھ سے برآمد ہوتی ہیں۔ جن کے کوئی ایک معنی نہیں ہوتے جیسا کہ علامت کے کوئی ایک معنی نہیں ہوتے بلکہ علامتی تصورات ہمیشہ بڑھتے اور پھیلتے ہیں وہ جامد اور ساکن نہیں ہوتے جس طرح عموماً لغوی معنی اور مفاہیم ہوتے ہیں۔

اساطیر اور تمثیل allegory

اساطیر کی ایک تمثیلی جہت بھی ہوتی ہے۔ اس معنی میں اس کی تشکیل استعارے کی

مرہون ہوتی ہے۔ استعارہ حقیقت کو ایک نئے معنی مہیا کرنے کا نام ہے۔ وہ حقیقت کو رد نہیں کرتا بلکہ حقیقت کے اور دوسرے بہت سے نام ممکن ہیں۔ ان ممکنات پر سے وہ پردہ اٹھاتا ہے۔ جس طرح تمثیلی قصہ یا داستان دورانِ محض میں واقع ہوتی ہے اسی طرح اساطیری کہانی میں بھی زمان کا تعین ناممکنات میں سے ہوتا ہے۔ اساطیر کی تمثیلی تشریحات بھی کی جاتی رہی ہیں۔ ان کے اندر کارفرما علامتی اور استعاراتی معنی کو بھی بحث کا موضوع بنایا جاتا رہا ہے۔ پروفیسر عتیق اللہ نے اپنی اہم تالیف 'ادبی اصطلاحات کی وضاحتی فرہنگ' میں تمثیل (allegory) کے ضمن میں اسطور اور تمثیل، اسطور اور اجتماعی حافظہ، اسطور اور اخلاقی اصول سازی، اسطور اور قوتوں کی نمائندگی پر تجزیاتی بحث کرتے ہوئے لکھا ہے:

> انسان نے اپنی بیش بہا اور فطری تمثیلی صلاحیتوں سے فائدہ اٹھا کر ان اشیا کو حرکت میں بدل دیا جو مجہول تھیں۔ انھیں مجز کر دکھایا جو مجرد تھیں یا محض کیفیات و اوصاف سے جن کا تعلق تھا۔ ان جانوروں اور اشیا کو زبان دے دی گئی جو غیر ناطق تھیں۔ آہستہ آہستہ اساطیر نے انفرادی اور اجتماعی حافظے میں اپنی جڑیں گہری کر لیں۔ اعادے اور تکرار، نیز زمانہ بہ زمانہ فاصلوں میں اضافے کے باعث ان کی اصلیتیں بھی تبدیل ہوتی رہیں اور مختلف قوموں، قبیلوں اور فرقوں میں ان کی حیثیت اخلاقی رہ نما کی ہوگئی۔ بعد ازاں یہود نے سب سے پہلے اسطور پر ضرب لگائی تاہم اسطوری دانش کا فیضان جاری رہا۔ مذاہب نے انھیں خرافات کا نام دیا لیکن ان سے اپنے اصول بھی وضع کیے۔ اس طور پر اساطیر کی علامتی معنویتوں میں اضافہ ہوتا گیا اور اب وہ محض ایسے مظاہر میں بدل گئے ہیں جو انسانی حقائق اور قوتوں کی نمائندگی کرتے ہیں۔ [3]

اسطور کی علامتی توضیح

جیسا کہ اس سے قبل یہ عرض کیا جا چکا ہے کہ اسطوری کہانیاں اور اسطوری کردار محض خیالی حیثیت نہیں رکھتے بلکہ استعارے اور علامت کی طرح ان کی دو سطحیں ہوتی ہیں۔ ظاہری سطح

پر جس معنی سے ہم دو چار ہوتے ہیں معنی کا وہ محض ایک پہلو بلکہ ایک جھلک (flash) ہوتی ہے۔ جب کہ اصل معنی اس کے نیچے اور نیچے ہوتے ہیں۔ وہ بھی اس معنی میں اضافی ہوتے ہیں کہ علامتی معنی کی خاصیت ہی اس کا حرکی کردار ہے۔ وہ کسی ایک تصور پر قانع نہیں ہوتی اور نہ متوازیت کے معنی میں دونوں معنی ایک دوسرے کے برابر ہوتے ہیں۔ اکثر پہلی پرت کے معنی کو دوسری پرت کے معنی رد بھی کرتے ہیں۔ قبائلی انسان کی علامتیت پر سب سے پہلے وائکو (Vico) نے دانشورانہ نوعیت کی روشنی ڈالی تھی، وائکو ہی کے خیالات کی توسیع بشریات اور نفسیات کے علما کی جدید ترین تحقیقات میں ملتی ہیں۔ علوم کے ان میدانوں میں وائکو کو اعتبار سے بنیاد گزار کہا جاتا ہے۔ ارنسٹ کیسرر نے بھی اپنی تصنیف Philosophy of Symbolic Forms میں زبان اور اسطور کے ماخذ پر بحث کرتے ہوئے ان کی علامتی معنویت کو موضوع بحث بنایا ہے۔ اس کی نظر میں زبان اور علامت نے ایک ہی زمین سے نمو پائی ہے۔ (two diverse shoots from the some parent stem) گویا علامتی تشکیل میں دونوں کا محرک ایک ہی ہے۔ وہ واضح لفظوں میں یہ کہتا ہے کہ علامتیں انسانوں کی ضروریات اور مقاصد کے مطابق اپنی شکل بناتی ہیں۔ علامت میں کسی حقیقت کا کوئی پہلو نہیں ہوتا بلکہ وہ خود حقیقت ہوتی ہے۔ علامت میں موضوع اور معروض کے درمیان ایک اندر ہی اندر رواں شناخت کی صورت ہوتی ہے۔ یعنی علامت موضوع اور معروض کے مابین ایک 'مقام ملاقات meeting place ہے۔ کیسرر نے شعری اظہار اور سائنس کی زبان کے تعلق پر جو بحث کی ہے۔ ڈبلیو۔ ایم۔ اربن نے اپنی تصنیف Language and Reality میں اسطور کو بنیاد بنایا ہے۔ لیکن کہیں کہیں کیسرر سے اختلاف بھی کیا ہے۔ وہ مابعد الطبیعیات کو علامتی زبان کے طور پر اخذ کرتا ہے جو سائنس اور فن کی علامتی زبانوں کے درمیان رابطے کا کام کرتی ہے۔ نارتھروپ فرائی نے کیسرر اور سوزان کے لینگر کے اساطیری علامتی نظام کے تصور کو اپنی تصنیف The Anantomy of Criticism میں بحث کا موضوع بنایا ہے۔ کیسرر اور لینگر نے شاعری اور متھ کے فرق کو بنیاد بنایا تھا جب کہ فرائی دونوں کے انضمام پر زور دیتا ہے۔

اسطور اور دوسرے علوم و مکاتب

اساطیر بہ یک وقت کئی علوم پر اثر انداز ہوئے ہیں۔ اساطیر کی علامتی جہتوں سے کئی

جدید علوم نے اپنی تحقیقات میں مدد لی ہے۔ تحلیل نفسی اساطیری مفاہیم کو خصوصی طور پر آفاقی نفسی تصادمات کے مظہر کے طور پر اخذ کرتی ہے جس کی بہترین مثال ایڈی پس کامپلیکس کی ہے۔سی۔ جے۔ یونگ نے محض اساطیر کے مطالعے ہی کو بنیاد بنا کر اپنے تصورات قائم نہیں کیے بلکہ خوابوں، مذہب اور فن کی مثالوں سے آرکی ٹائپ کا تصور قائم کیا۔ جسے وہ آفاقی تشکیلی عملیے کی بنیاد قرار دیتے ہوئے یہ بھی کہتا ہے کہ یہ عملیہ Process ہی اساطیر کی تشکیل و تعمیر کرتا ہے۔ تہذیبی بشریات کی رو سے اساطیر سوسائٹی کی یک جہتی اور ہم آہنگی کو مستحکم کرنے کی سب سے بڑی طاقت اور ذریعہ ہوتے ہیں۔ درخیم نے سماجی مطالعات میں اساطیر کو اجتماعی ضمیر کا مظہر کہا ہے۔ یہ وہ اصول اور شعائر ہوتے ہیں جن سے روشنی اخذ کر کے افراد سماجی بنتے ہیں اور جو صنعتی دور سے پہلے اور بعد کی سوسائٹیوں میں مضبوط رشتہ قائم کرنے میں معاون ہوتے ہیں۔ فرانسیسی مارکسی فلسفی جیورجس سوریل کی تصنیف Reflection on Vilence (1907) میں وہ عصری سیاست اور سماجی واقعات کو طاقتور اساطیر کے طور پر اخذ کرتا ہے۔ (جیسے عام ہڑتال)۔ اس قسم کے اساطیر لازماً عوامی سیاسی عمل کے لیے تحریک کا باعث بننے والے جذبات کو مشتعل کرتے ہیں۔

لیوی اسٹراس ساختیاتی بشریات میں سوسیئر کی نشانیات کی تھیوری پر اساس رکھتا ہے۔ وہ اساطیر کو نشانیاتی نظام کے طور پر مانتا ہے۔ وہ ان اصولوں کی تحقیق کرتا ہے کہ کس طرح ایک اسطور دوسرے اسطور کے قالب میں ڈھل جاتا ہے۔ بعدازاں رولاں بارتھ نے بھی اسطور کو اپنے تجزیے میں ایک اوزار کے طور پر استعمال کیا۔ اس طرح اس نے اسطور اور عصری تہذیب کے باہمی ربط کو حوالہ بنایا ہے۔ اسٹراس کا کہنا ہے کہ نشان sign اسطور کو مجسم کرتا ہے اور مجرد تصورات کو ایک خاص اظہار کی صورت بخشتا ہے۔

اسطور اور نفسیات

سگمنڈ فرائڈ وہ پہلا نفسیات داں ہے جس نے اپنی تحقیقات اور نفسیاتی تجربات و نتائج کو مستحکم کرنے کے لیے اساطیر سے جابجا کام لیا ہے اس سلسلے میں اس کی معرکۃ الآرا تصنیف The Interpretation of Dreams کا خاص مقام ہے۔ وہ کہتا ہے کہ بچے میں اپنی ماں کے لیے زبردست دبی کچلی خواہش ہوتی ہے۔ باپ اس کی راہ میں ایک ایسی رکاوٹ ہوتا ہے جسے وہ ہٹا کر

ماں پر پورا اختیار چاہتا ہے۔ اسے وہ Oedipus Complex کہتا ہے۔ اسی طرح لڑکی کے اندر بھی باپ کے لیے اسی قسم کی نفسی خواہش ہوتی ہے جسے فرونڈ Electra Complex کے نام سے موسوم کرتا ہے۔ اس مظہرے Phenomenon کو خوابوں، اساطیر، پریوں کی کہانیوں، لوک قصوں اور حتیٰ کہ لطائف میں دیکھا جا سکتا ہے۔ فرونڈ نے Oedipus اور Electra جیسے کردار اساطیر ہی سے اخذ کیے تھے۔ وہ کہتا ہے کہ:

Myth was the distorted wish-dreams of entire people

اساطیر تمام انسانوں کے ٹوٹے پھوٹے خواہش بیز خواب ہیں۔

اسی بنا پر فرونڈ کا خیال ہے کہ خواہش کی راہ میں رکاوٹ کے باعث بچہ باپ سے بغاوت پر آمادہ ہوتا اور اسے قتل کرنے کے درپے بھی ہو جاتا ہے اور ایڈی پس کی طرح اپنی ماں کو لے کر فرار بھی ہو سکتا ہے۔

جے۔ اے۔ ایٹکنسن کی مرتبہ 'ڈکشنری آف سائیکولوجی' میں ایڈی پس کامپلیکس کی وضاحت کرتے ہوئے یہ بھی کہا گیا ہے کہ:

The child's repressed desires for sexual intercourse with the parent of the opposite sex. Originally Freud used the term Odepus Complex to refer the boy's desire for the mother, and the term Electra Complex to refer to the corresponding desire of the girl for the father. More recently, psychoanalysts use Oedepus Complex to refer to both sexes. [4]

ترجمہ:

مرد بچے کی اپنے مخالف جنس والدین کے ساتھ جنسی عمل کی شدید خواہش۔ بنیادی طور پر فرونڈ نے ایڈی پس کامپلیکس کی اصطلاح کو صرف مرد بچے کی اس خواہش کو مدنظر رکھ کر کیا تھا جو وہ ماں کے تعلق سے رکھتا ہے اور الیکٹرا

کامپلیکس کو اسی معنی میں لڑکیوں کی اس خواہش سے وابستہ کیا جس کا مرکز باپ ہوتا ہے۔ جدید ترین نفسیات داں اب دونوں یعنی لڑکی اور لڑکے کے لیے ایڈی پس کامپلیکس کی اصطلاح ہی استعمال کرتے ہیں۔

فرائڈ نے یہ اصطلاح سوفوکلیز کے شہرۂ آفاق المیہ 'ایڈی پس دی کنگ' سے لی تھی جس میں ایڈی پس کے ذریعے نادانستہ طور پر اس کے باپ کا قتل ہو جاتا ہے اور پھر وہ اپنی ماں سے شادی کر لیتا ہے۔ اسطوری ادوار ہی میں نہیں عہد وسطیٰ اور اس کے بعد کے شہنشاہیت کے زمانوں میں بھی فاتح بادشاہ مفتوح ملکاؤں سے شادی کر لیا کرتے تھے۔ ایڈی پس بھی لاعلمی میں باپ کے قتل اور ماں سے شادی کر کے ایک عمومی سماجی اخلاقی قانون کی خلاف ورزی کر بیٹھتا ہے جو بالآخر اس کے لیے بہت بڑے عذاب کا سبب بھی بنتا ہے۔

ایڈی پس کے بارے میں یہ اسطوری کہانی مشہور ہے کہ تھیبس کے بادشاہ لایوس (Lauis) کا بیٹا تھا۔ اس کی ماں کا نام ملکہ جوکاستا تھا۔ لایوس کے ایک گناہ کی پاداش میں اسے یہ بشارت دی گئی تھی کہ اس کی موت اس کے بیٹے کے ہاتھوں ہوگی۔ برسوں تک وہ اپنی بیوی سے فاصلہ بنا کے رکھتا ہے لیکن ایک روز نشے کے عالم میں وہ مجامعت کر بیٹھتا ہے۔ ایڈی پس اسی کا ثمر تھا۔ ایڈی پس کے پیدا ہونے پر لایوس اس کے پاؤں چھید کر اسے دور ایک پہاڑ پر مرنے کے لیے پھینک دیتا ہے۔ ایک چرواہے کی نظر اس پر پڑ جاتی ہے وہ اسے کورنتھ کے بادشاہ پولی بس کے سپرد کر دیتا ہے جو لاولد تھا۔ چونکہ ایڈی پس کا پیر مخدوش تھا۔ اس لیے وہ اس کا نام ایڈی پس رکھتا ہے جس کے معنی سوجے ہوئے (متورّم) کے ہوتے ہیں۔ بڑے ہو کر اس کی جنگ تھیبس کے بادشاہ لایوس (اس کے باپ) سے ہوتی ہے جو مارا جاتا ہے اور ایڈی پس لاعلمی میں اپنی ماں سے شادی کر لیتا ہے۔ جوکاستا کے بطن سے دو لڑکے اور دو لڑکیاں پیدا ہوتی ہیں۔ اسی اثنا میں تھیبس میں پلیگ کی بیماری پھیل جاتی ہے۔ ہزاروں انسانوں کی موت واقع ہوتی ہے۔ لایوس، کریون، کو ڈیلفی کے مندر بھیجتا ہے۔ غیب سے یہ جاننے کے لیے کہ اس تباہی کی وجہ کیا ہے۔ یہ کس گناہ کی پاداش میں آسمانی عتاب نازل ہوا ہے، ٹائیرے سس (Tiresias) نامی ایک بزرگ ایڈی پس کو گناہ گار بتاتے ہیں۔ ایڈی پس کے لیے یہ خبر ناقابلِ برداشت تھی۔ وہ اپنی آنکھیں پھوڑ لیتا ہے

اور تھیبیس کو چھوڑ کر در در کی ٹھوکریں کھانے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ جو کاسٹا خودکشی کر لیتی ہے۔ ایڈی پس کی بیٹی اینٹی گنی اس کا ساتھ دیتی ہے۔ ایتھنس کے قریب کولونس کے مقام پر اس کی موت واقع ہوتی ہے۔ ایتھنس کے باشندوں کے لیے ایڈی پس کی موت کی خبر ایک خوش شگونی کے مترادف تھی۔ اس کی موت پر عوامی جشن منائے جاتے ہیں۔

فرائڈ نے ایڈی پس کی طرح الیکٹرا کی اصطلاح بھی یونانی اسطور سے حاصل کی ہے۔ الیکٹرا، اگامیمنن کی بیٹی تھی جو مائی سینائے Mycenae کا بادشاہ تھا۔ الیکٹرا کے معنی ہیں 'آگ' چمک یا بجلی۔ جب اگامیمنن ٹرائے کی جنگ سے لوٹا تو اس کی بیوی اپنے عاشق ایگس تھس Aegisthus کے ساتھ مل کر اسے قتل کر دیتی ہے۔ الیکٹرا کو ایگس تھس کے قاتلانہ ارادوں سے واقف تھی وہ اس کے ظلم سے اپنے بھائی اورلیس ٹس Orestus کو بچا کر انھیں وہاں سے دور روانہ کر دیتی ہے۔ برسہا برس کے بعد اورلیس ٹس مائی سینائے لوٹتا ہے۔ دونوں بہن بھائی باپ کی قبر پر ایک دوسرے سے ملتے ہیں۔

لیوی بروہل اور جے۔ سی۔ یونگ کے اسطوری تصورات فرائڈ کے مقابلے میں زیادہ مثبت اور تخلیقی ہیں۔ بروہل بھی اسطور کو پس منطقی Pre-logical ذہانت کی اختراع مانتے ہوئے ایک ایسے طریق فکر سے منسوب کرتا ہے جو قدیم انسانوں میں عمومیت کا درجہ رکھتی تھی۔ حتیٰ کہ موجودہ زمانوں میں جہاں جہاں قبائلی گروہ اپنے اپنے حدود میں زندگی بسر کر رہے ہیں۔ ان کے یہاں بھی سوچنے کا یہ ڈھنگ عام ہے۔ ان کی اس سوچ میں ایک mystical participation سرّی شمولیت کی جھلک کا بھی تجربہ کیا جاسکتا ہے۔ یہ لوگ موضوع اور معروض کو ایک ہی وحدت میں دیکھتے اور سوچتے ہیں۔ یونگ نے اساطیر ہی سے 'اجتماعی لاشعور' کا تصور اخذ کیا۔ اسی طرح اس کے آرکی ٹائپس (archetypes) کے تصور کی جڑیں بھی اساطیری نظام ہی میں پیوست ہیں۔ آرکی ٹائپس بنیادی قماشات ہیں۔ وہ ان کا رشتہ اساطیر، پریوں کی کہانیوں اور خوابوں سے جوڑتا ہے۔ جو تمام انسانوں کی سائیکی میں مشترک ہیں۔

اسطور اور مذہب

اسطور کے بارے میں بڑی آسانی کے ساتھ یہ کہا جاسکتا ہے کہ اس کی ایک حیثیت

قبائلی مذہب کی ہے۔ وہ سارے مذاہب جن کی جڑیں مشرق وسطی میں ملتی ہیں یا ہندوستان میں یا ایران کے زرتشتوں کے یہاں کسی نہ کسی پہلو سے ان کی اسطور سازی میں اساطیری روایت کا دخل ضرور ہے۔ اساطیر کی ایک شکل دیوی دیوتاؤں کی صورت میں دستیاب ہے۔ دوسری ان کی ماورائی اور مابعد الطبیعیاتی متعلقات سے وابستہ ہے۔ بعض رسومیات جو محض اساطیری ثقافت سے منتقل ہوتی ہوئی چلی آرہی ہیں اصولی طور پر مذہبی شعائر سے ان کا کوئی تعلق نہیں ہے۔ ان کی بنیاد محض ثقافت میں جمی ہے۔ مختلف انسانی سماجوں میں کئی انقلاب آفریں تبدیلیاں واقع ہونے کے نیز سائنس اور منطق کی سطح پر ترقیات کی نئی منازل چھونے کے باوجود ان مذہبی رسومات وعقائد کا سلسلہ برقرار ہے بالخصوص جن کی کوئی عقلی بنیاد نہیں ہے۔ جیمس فریزر نے ابتدائی انسانوں کے سماجی رسوم، موسمی تقریبات، شکست وفتح کے جشن وغیرہ کے بارے میں بحث کرتے ہوئے اسطور کو قدیم ترین مذہبی شعور سے تعبیر کیا ہے۔ اسطوری تہذیبوں کے بعد جن مذاہب نے نشو ونما پائی ان کی علامتی نمائندگیوں میں اساطیر کی حیثیت ایک عظیم ماخذ کی ہے۔ وہ فطرت جو اسطور میں پوری طرح غالب اور محیط ہے مذاہب میں اس کی جگہ انسان لے لیتا ہے۔ انسانی اخلاقیات کی ایک ایسی دنیا تشکیل پاتی ہے جہاں عبادات، زندگی گزارنے کے طریقے، جرم وسزا کے قوانین، ماورائی دنیا کے طلسماتی تناظر کی غیر عقلی بنیاوں کو اسطور سے جوڑا جا سکتا ہے لیکن انھیں عقائد کا درجہ دینے کے باعث کسی سند کی ضرورت نہیں ہے۔ متھ کو بھی کسی سند کی ضرورت نہیں ہے لیکن انھیں عقلی سطح پر شک کی نظر سے دیکھنے کے باوجود اور کبھی کبھی مسترد کرنے کے باوجود ان سے علامتی رشتے کو قائم کرنا رکھنا بنی نوع انسان کی مجبوری ہے۔

برٹانیکا کے مطابق عہد نامہ قدیم میں اسطوری مواد کافی ہے۔ بشریات کے ماہرین کا یہ ماننا ہے کہ یہ اسطوری تھیم قدیم یونانی، چینی اور ہندوستانی اساطیری فکر کے سلسلوں سے مناسبت رکھتے ہیں۔ یہود نے مذہبی سطح پر سب سے پہلے ان پر ضرب لگائی۔ کیونکہ ان قصص کی کوئی صداقت بیز بنیاد نہیں تھی۔ اسطوری دیوی دیوتاؤں کے ایک بڑے حصے کی شکلیں فطرت سے اخذ کی گئی ہیں یا فطرت کی بنیاد پر ان کی تشکیل ہوئی ہے جیسے ہوا کے دیوتا (یا خدا)، پانی، سیلاب، تباہی، سورج، چاند، وغیرہ کے دیوتاؤں کا ایک سلسلہ ہے جو مصر، بابل ونینوا، چین، یونان اور

ہندوستان وغیرہ کے اساطیر کی نظاموں میں مشترک قدر کا حکم رکھتا ہے۔ جن مذاہب کی بنیادیں مشرق وسطیٰ میں ملتی ہیں وہ کئی سطحوں پر اسطور مخالف ہیں۔ عہد نامۂ جدید میں بھی اسطور کو godless اور مضحک بتایا گیا ہے۔ اسلام نے اسطور کو کبھی حوالہ نہیں بنایا بلکہ اسطور سازی میں بت سازی کا شائبہ بھی ہے اس لیے اسلام اساسی طور پر اسطور مخالف مذہب ہے۔ بعض ضمنی مماثلتوں کے معنی یہ نہیں ہیں کہ اسلامی شعائر کی تشکیل وترکیب میں اسطوری بصیرت اور اسطوری تجربے کا کوئی دخل ہے۔ مثلاً وہ علامتی مخلوق جسے جن کہا گیا ہے اور جس کا استعمال اکثر انس (انسان) کے ساتھ ملتا ہے۔ کوئی اسطوری تخلیق نہیں ہے۔ جیسا کہ برٹانیکا کا خیال ہے:

> Islam is emphasis on the transcendence of God, as attested in the Quran, similarly allows little room for mytheological stories. The activities of the supernatural beings known as 'Jinn' however are acknowledged even by official Islam besides being prominent in popular belief (as in the Thousand and One Nights); and other mythological themes, for example motifs relating to the and of time (eschatology), also figure in Islamic religion.[5]

ترجمہ:

خدا کے ماورائی یا انسانی تجربے سے پرے جو قرآنی تصور ہے وہ کسی قدر اسطوری کہانیوں سے میل کھاتا ہے۔ اسلام 'جن' جیسی فوق الفطری مخلوق کا اقرار کرتا ہے علاوہ اس کے جسے ایک مقبول عام عقیدے کے طور پر 'ایک ہزار ایک رات' نام کی داستان میں نمایاں طور پر جگہ دی گئی ہے۔ دوسری مثال کے طور پر آخرت (یا روز قیامت) سے متعلق تصورات کا بھی اسطوریاتی موضوعات سے تعلق ہے۔ مذہب اسلام میں ان کا بھی

خاص مقام ہے۔

اس سے قبل کئی جگہ یہ عرض کیا جا چکا ہے کہ عقائد کو کسی سند کی ضرورت نہیں ہوتی۔ ساوی الفاظ کی تفاسیر کا سلسلہ روزِ قیامت تک جاری رہے گا کیونکہ ساوی الفاظ کی غیر محدود معنویت اور وسیع تر علامتیت کی فہم وشرح کے لیے انسانی ذہن کی حدود اور صلاحیت ناکافی ہے۔ وہ تفاسیر جو سو دوسو برس یا ہزار برس پہلے لکھی گئی تھیں۔ موجودہ ادوار میں قلم بند کی گئیں تفاسیر کے مقابلے میں کافی محدود اور مخصوص ہیں۔ مختلف نت نئے علوم اور تحقیقات کی روشنی میں تفاسیر کا معنوی کُرہ بے حد وسیع ہوا ہے۔ جہاں تک برٹانیکا کے مرتبین کے بعض اسلامی تصورات کے سلسلے میں خیالات ہیں اس کا ایک بڑا سبب یہ ہے کہ وہ اسلام کو بھی تحریف شدہ عیسائیت کے مقابلے پر کھڑا کرنا چاہتے ہیں کیونکہ عیسائیت نے جب روم و یونان میں اپنے قدم مضبوطی سے جمائے تو ان کے لیے سب سے بڑا مسئلہ اسطور شکنی تھا۔ انھوں نے اسطور کو خرافات کا نام ضرور دیا لیکن اسطوری تناظر سے اپنی تفاسیر کو ثروت مند اور معتبر بنانے کی سعی بھی کی، جیسا کہ پروفیسر عتیق اللہ نے 'عہد بزنطینی' کے تحت یہ واضح کیا ہے کہ:

> یونانِ قدیم کی تہذیب اور اس کے آثار، فنونِ لطیفہ، فلسفہ اور دیگر علوم، اساطیر اور اساتین (سورما) وغیرہ کو رومیوں نے مشرف بہ روم اور بعد ازاں مشرف بہ مسیح تو کر لیا تھا مگر یونانی روح کی بالادستی بڑی حد تک قائم رہی۔ چوتھی صدی عیسوی میں جب شہنشاہِ قسطنطین نے مسیحیت قبول کر لی تب بزنطینیوں کو یونانی فکر وفن، کفر والحاد بہ الفاظِ دیگر خرافات کا مجموعہ نظر آنے لگا۔ ایک ایسی عظیم ترین تہذیب کو چشم زدن میں تہس نہس کر دینا آسان نہ تھا جس کی تاریخ ماضی میں کئی صدیوں تک پھیلی ہوئی تھی۔ ہر عمل کے برابر ہی اس کا ردِ عمل ہوتا ہے۔ ضدیں، باہمی تناقض کے باوجود ایک دوسرے پر اثر انداز ہوتی ہیں اور آخری شمار میں کسی ایک واحدے میں ضم ہو جاتی ہیں یا ان کی خلقی original صورتیں یکسر بدل چکی ہوتی ہیں۔[6]

اس تجزیے کے بعد وہ یہ بتاتے ہیں کہ کس طرح عیسائیت کو اسطور کے سامنے سپر ڈالنی پڑی؟ اور عقیدے کے اس تصادم کے بعد عیسائیت میں مسلسل ضمنی اور نمایاں تبدیلیاں واقع ہوتی رہیں؟ روحانیت، مادیت میں ضم ہوتی چلی گئی۔ سائنس کے نت نئے کائناتی تصورات اور تحقیقات نیز مادّی آسائش کو عبادات و اخلاقی احکامات پر ترجیح دی جانے لگی۔ پروفیسر عتیق اللہ نے اس مسئلے کو بھی موضوعِ بحث بنایا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> داخلی سطح پر یونانی فکر کی صلابت اور حرکیت، اسطوری، ذہنی و دانش ورانہ حریت، صداقت کی تلاش و تحقیق اور استنباطِ نتائج کے طریق ہائے کار کے معنی آہستہ آہستہ مسیحی ضمیر کا حصہ بننے لگتے ہیں۔ بعدازاں جس کے اثمار قرونِ وسطیٰ کی موخر صدیوں سے رونما ہوتے ہیں۔ پروٹسنٹ فرقے کا قیام، کلیسائے روم کی مرکزیت کا کم زور پڑنا، مشرقی بنیادی مسیحی روح سے انحراف اور اس مغربیت کی ترویج جس کا مصدر اصلاً یونانی دانش کی حیاتیات تھی نیز حضرت عیسیٰ اور حضرت مریم کا ایک مجسم اسطور کی شکل اختیار کر لینا ایسے واضح نشانات ہیں جو یونانی فکر کی بالیدہ ساختوں کا ثبوت فراہم کرتے ہیں بیسویں صدی تک آتے آتے مسیحی عقیدے کے معنی صرف مسیح پر ایمان کے ہو گئے۔ خدا پر اس کا یقین ہو یا نہ ہو مسیح پر ایمان ہی ایک عیسائی کے لیے کافی ہے۔[7]

حواشی

1 انور صدیقی: ساخت وشناخت، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی 1993

2 گوپی چند نارنگ 'ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات، ایجوکیشنل ہاؤس دہلی، 1993 ص 115

3 پروفیسر عتیق اللہ 'ادبی اصطلاحات کی وضاحتی فرہنگ'، اردو مجلس دہلی 1996، ص 127

4 A Dictionary of Psychology, ed. J. A. Atkins & others, IV edition, 1987

5 Encyclopaedia of Britanica Vol. 24

6 پروفیسر عتیق اللہ، ادبی اصطلاحات کی وضاحتی فرہنگ، اردو مجلس 1996، ص 345

7 -do-

افسانوی ادب میں اساطیر کا مطالعہ

ادب، ایک وسیع تر اصطلاح ہے، ایک سطح پر ہر تحریر ادب ہے۔ مختلف علوم سے متعلق تحریروں کے ساتھ بالعموم ادب کا لاحقہ لگایا جاتا ہے جیسے تاریخی ادب، سائنسی ادب، عمرانی ادب، فلسفیانہ یا نفسیاتی ادب وغیرہ۔ موضوع اور مواد کے لحاظ سے بھی ادب کی بہت سی شقیں ہیں مثلاً مذہبی ادب، سیاسی ادب، رومانی ادب، کلاسیکی ادب، حقیقت پسندانہ ادب، نوکلاسیکی ادب، وابستہ ادب، ناوابستہ ادب، ترقی پسند ادب، لبرل ادب، نظریاتی ادب وغیرہ۔ صنفی سطح پر بھی ادب کو کئی زمروں میں تقسیم کیا جاتا ہے جیسے افسانوی ادب، شعری ادب، داستانوی ادب، سوانحی ادب، جاسوسی ادب، صحافتی ادب وغیرہ۔ علاقے، مقام اور زبان کے لحاظ سے بھی زمرہ بندی کی جاتی ہے جیسے ہندوستانی ادب، ہندی ادب، اردو ادب، پنجابی ادب، انگریزی ادب، امریکی ادب، روسی ادب، فرانسیسی ادب وغیرہ رویوں کے اعتبار سے ہیجانی ادب، تکفیری ادب، کیتھولک ادب، پروٹسٹنٹ ادب، احتجاجی ادب، زبانی عوامی ادب، تفریحی ادب وغیرہ۔ لیکن جب بغیر کسی لاحقے اور سابقے کے لفظ 'ادب' سے مراد لیے جانے کا سوال اٹھتا ہے تو ہمارے ذہن میں ایک ایسی تحریر کا تصور ابھرتا ہے جسے عام لفظوں میں تخلیقی کہا جاتا ہے۔ اس طرح ادب کی سب سے پہلی شرط اس کا تخلیقی ہونا ٹھہرا۔ گویا تخلیقی ادب اپنے کئی خصوصیات کے اعتبار سے غیر تخلیقی ادب سے ممتاز ہوتا ہے۔ ہم یہاں بعض ان خصائص کی طرف ذیل میں روشنی ڈالتے ہیں جو صرف اور صرف تخلیقی ادب سے

تعلق رکھتی ہیں:

- تخلیقی ادب کی زبان بھی تخلیقی ہوتی ہے۔ یعنی ایک ایسی زبان جو سماجی زبان کی یکسانیت پر ضرب لگاتی ہے۔
- تخلیقی زبان کے معنی ایک ایسی زبان کے ہیں جو انکشاف کا درجہ رکھتی ہے۔
- تخلیقی زبان اپنی بعض فنی تدابیر artistic-devices سے پہچانی جاتی ہے۔
- ان فنی تدابیر میں تشبیہ، استعارہ، علامت، پیکر رمز اور طنز وغیرہ وسائل ادب کو غیر ادب سے ممیّز کرتے ہیں۔
- فنی تدابیر کے استعمال سے تخلیق کی زبان ناراست اور کثیر المعنی ہو جاتی ہے۔
- تخلیق کی کثیر المعنویت ہمیشہ اسے بار بار پڑھنے اور مطالعے کے لیے اکساتی ہے۔
- تخلیق کا جمالیاتی نظام ہوتا ہے جو ہمیں فرحت بخشتا ہے۔
- بعض ادبی تحریریں ذیلی یا نمایاں سطحوں پر نصیحت آموزی کی حامل بھی ہوتی ہیں۔
- وہ ادبی تخلیقات جو پند و نصائح کا مقصد رکھتی ہیں کم ہی دائمی تاثر سے مستفیض ہوتی ہیں۔
- انسان اپنی روزمرہ کی اکتائی ہوئی یکسانیت اور بوریت سے چھٹکارا پانے کے لیے ادب کی طرف رجوع ہوتا ہے۔ ادب اس کی ذہنی اور جذباتی پناہ گاہ ہوتی ہے۔ وہ اس سے طمانیت حاصل کرتا ہے۔ زندگی کا نیا تجربہ اور نیا شعور حاصل کرتا ہے۔ اپنے تخیل کو ایک نئی دنیا سے آباد کرتا ہے۔
- وہ تفریح جو جاسوسی، ڈراؤنی یا سائنس فکشن سے میسر آتی ہے وہ اس تفریح سے کم تر ہوتی ہے جو تخلیقی ادب بخشتا ہے۔
- جن اصناف اور ہیئتوں میں انسانی محسوسات، تجربات اور جذبات کو بیان کیا جاتا ہے۔ ان کی جمالیاتی تنظیم ہوتی ہے۔ جو یہ ظاہر کرتی ہے کہ ایک خاص جمالیاتی تنظیم میں راہ پا کر کوئی تجربہ یا کوئی جذبہ ایک ایسی انوکھی حقیقت میں بدل جاتا ہے جو مانوس ہو کر بھی نامانوس کا احساس دلاتا ہے۔
- ہم جن احساسات اور تجربات سے گزرتے ہیں، ادبی زبان کی راہ سے گزر کر وہ ایک نئی

حقیقت کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ چونکہ نئی حقیقت میں ایک انکشاف کی صورت ہوتی ہے اس لیے وہ جتنی نامانوس ہوتی ہے اتنی ہی حیرت ناک بھی ہوتی ہے۔ اس لیے ادبی تخلیق کی ایک خصوصیت اس کی حیرت ناکی کی صلاحیت پر مبنی ہوتی ہے یہ تحیر کسی نئی تکنیکی اور سائنسی ایجاد کے تحیر سے زیادہ دیرپا اور خالص ہوتا ہے۔

کانٹ بھی یہی کہتا ہے کہ:

> If the mind in no passive mirror, merely giving back the world reflected in it, but is rather an active force that affects the very shape of reality as perceived by us, then the symbolizations of primitive man are not necessarily childish and absurd, but have their own interest and perhaps make their own contribution to truth. 1

ترجمہ:

> اگر دماغ مجہول آئینہ نہیں ہے جو کہ اپنے سامنے کی چیزوں ہی کو عکس کے طور پر پیش کر دیتا ہے بلکہ وہ ایک فعال قوت کا نام ہے جو حقیقت کی اس خاص شکل پر اثر انداز ہونے کی صلاحیت رکھتی ہے جس کا ہم نے ادراک کیا ہے۔ اس طرح قبائلی دور کے انسان کے علامتیانے کا عمل لازمانہ تو بچکانہ تھا نہ مہمل۔ بلکہ اس انسان کی اپنی ترغیبات تھیں اور غالباً 'صداقت' کو نام دینے کا اپنا طریقہ تھا۔

یہاں کانٹ نے قبائلی دور کے انسان کے سوچنے اور خلق کرنے کے طریقے کی طرف جو اشارے کیے ہیں وہ دراصل اس 'اسطوری ذہن' کے میلان ہیں جو اپنے طور پر یا اپنے تجربے کی روشنی میں 'صداقت' کو نام دیتا تھا۔ 'اسطور' بھی اس کے لیے ایک بڑی صداقت تھی۔ جے۔ جی۔ ہرڈر بھی 'زبان کو اسطوری عملیے کی زائدہ' قرار دیتا ہے۔ وہ یہی نہیں کہتا بلکہ اس خیال پر بھی اصرار

کرتا ہے کہ شاعری ہی اسطور کی حرکی خصوصیت dynamic quality کا تحفظ کرتی ہے۔ کیسرر نے بھی ایک جگہ لکھا ہے کہ اسطور اور شاعری کی جڑ ایک ہی ہے۔ وائکوزبان ہی کو ایک قسم کی شعری زبان 'language in a kind of poetic language' کہتا ہے۔ اس زبان کی اپنی منطق اور اپنے اصول ہیں۔ رچرڈ چیس (Richard Chase) کا اصرار بھی myth is only poetry یعنی متھ ہی محض شاعری ہے۔

ان تمام خیالات کی بنیاد پر کہا جا سکتا ہے کہ ادب کی تخلیق کی جڑیں ان قبائلی ادوار میں جا گزیں ہیں جنھیں ہم اسطور سازی کا دور بھی کہتے ہیں۔ اساطیری ادب بھی اپنے زمانے کا لوک ادب ہی تھا۔ بعض علما ان دونوں کو دو الگ الگ خانوں میں رکھتے ہیں۔ بعض کے نزدیک دونوں میں بڑی مطابقتیں پائی جاتی ہیں۔ بعض کے نزدیک دونوں کے ماخذ الگ ہیں۔ بعض کا خیال ہے کہ دونوں کے سرچشمے ایک ہیں۔ پروفیسر عتیق اللہ نے اپنے مضمون موسوم بہ 'ادب میں اجتماعی ضمیر سے ہم آہنگی کی روایت اور اس کی جڑیں' میں ان مسائل پر خصوصی بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

> ان علاقوں اور قوموں کے لوک ادب میں بڑی حد تک مماثلتیں پائی جاتی ہیں، جہاں مذہبی معتقدات اور اساطیر کے سرچشمے یکساں ہیں۔ ان متحد اکائیوں میں بولیوں اور زبانوں کے اختلاف کے باوجود حوالوں اور دلیلو ں میں بھی ہم آہنگی پائی جاتی ہے۔ بالخصوص وہ قصے جو کسی کہاوت یا نصیحت یا قول پر ختم ہوتے ہیں ان کے حوالے اور دلائل میں اشتراک کی قدر نمایاں ہے۔
>
> لوک قصوں کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ وہ کسی نسل کے اساطیر ہوتے ہیں۔ اساطیر سائنسی ادوار سے قبل کی سائنس کا زائچہ ہیں جب کہ لوک مظہر تاریخ وتہذیب کے ابتدائی ایام کے غیر دستاویزی حقائق ہیں۔ جنھیں بہ الفاظ دیگر تاریخ سے زیادہ تاریخی کہا جا سکتا ہے۔ اساطیر چونکہ ماقبل تاریخ سے تعلق رکھتے ہیں اس لیے ماقبل تاریخ کے بعید ترین علم کو اپنی فہم کا حصہ بنانے کے لیے اسطوریات کا مطالعہ ازبس لازمی ہو جاتا ہے۔

> اساطیر ہی نے پہلی بار انسان اور اس کی تخلیقی استعداد، تخلیق کائنات، تخلیق ارض وسما، مظاہر فطرت، شمس وقمر اور نجوم کی تخلیق، استعداد اور روابط کے بارے میں دیگر تصورات کے علاوہ یہ تصور بھی عطا کیا کہ وہ تمام موجودات وحقائق انسان سے بالا وبرتر قوتوں کے خلاقانہ کمالات ہیں۔ 2

یہاں یہ بھی سوال اٹھتا ہے کہ اساطیر اگر ماقبلِ تاریخ انسان کے شعور کا عکس ریز ہیں اور ان کے زمانے کا تعین تقریباً ناممکن ہے تو لوک ادب کے زمانے کا تعین بھی اتنا ہی مشکل ہے کیونکہ نہ تو ان کے تخلیق کاروں کے نام سے ہمیں کوئی واقفیت ہے اور نہ ان کے جغرافیائی حدود سے اور نہ زمانے سے۔ قیاس ہی کو بنیاد بنا کر ہم کسی امر کا تعین کر سکتے ہیں جو عموماً غلط ثابت ہوتا ہے۔ پروفیسر عتیق اللہ نے ایسے بہت سے سوالات کا دوسرے بہت سے مفکرین کے حوالوں کی روشنی میں جواب فراہم کرنے کی سعی کی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> اساطیر کے علامتی معنی اور تصور کو ہمارے دور کے علما نے کافی وسعت بخشی ہے لیکن اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ وہ اصلاً وحشی ایام یا دور جاہلیت ہی کی یادگار ہیں۔ اس کے باوصف اسطور کا مخرج لاشے نہیں ہے۔ وہ محض واہمہ بھی نہیں وہ تو ایک خول یا پوست ہے جس کے بطن میں کوئی حقیقت یا صداقت پنہاں ہوتی ہے۔ اس سچائی کا عرفان مشکل بھی ہے اور کبھی کبھی ناممکن بھی۔ اس معنی میں علما کی تشریحات وتعبیرات میں بھی کافی اختلاف پایا جاتا ہے۔ بعض لوک مظاہر جن میں رقص اور ناٹک بھی شامل ہیں۔ ان کی جڑوں کا سراغ اساطیر میں بھی ملتا ہے۔ بعض محققین کا اصرار ہے کہ لوک مواد کا سرچشمہ بھی اساطیر ہیں۔ اساطیر نے لوک اکائیوں کو غذا فراہم کی ہے۔ بعض علما اس خیال پر متفق ہیں کہ دونوں کے سرچشمے ایک ہیں۔ فرانز بوس نے امریکہ کے شمال مغربی ساحل کے لوک اور اساطیری قصص کا تقابلی تجزیہ کرنے کے بعد یہ نتیجہ اخذ کیا کہ دونوں ایک دوسرے سے مواد حاصل کرتے رہے ہیں۔ نیز یہ کہ دونوں

کے مابین فوقیت وسبقت کا فیصلہ کرنا محال ہے۔ رتھ بینے ڈکٹ کا یہ خیال مناسب ہے کہ اساطیر کی نوعیت مذہبی ہے۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ موسمی تقاریب وجشن بھی مذہبی رسوم ہی کی شکلیں ہیں۔ جب کہ لوک مواد میں مذہبی متعلقات باقاعدگی اور خصوصی شناخت کے طور پر کارفرما نہیں ہوتے۔ لوک کا یہ غیر مذہبی اور وسیع المشرب کردار اسے بہت جلد مقبول بنا دیتا ہے۔ رتھ فنے گن اساطیر کی مذہبی نوعیت کے علاوہ ایک خصوصیت یہ بھی بتاتی ہیں کہ وہ ایک نظام کے تحت مرتب ہوتے ہیں نیز یہ کہ بار بار اعادے کے بعد بھی ان کی ہیئت میں کوئی خاص تبدیلی واقع نہیں ہوتی۔ اس کے برعکس لوک اظہارات بے اصولے یا اساطیر کے منتشر ٹکڑے ہیں۔ جی۔ ایس۔ کرک تو یہاں تک کہتا ہے کہ متھ اور فوک کو علاحدہ کرنا بڑا مشکل ہے ایک کے لیے جو متھ ہے وہی دوسرے کے لیے فوک ٹیل ہے۔[3]

یہاں لوک کہانیوں اور اساطیر کے تقابلی مطالعے کا مقصد یہ بتانا تھا کہ نہ صرف یہ کہ اساطیری قصص ہی ادب میں شامل ہیں بلکہ لوک ادب بھی ادب یعنی تخلیقی ادب کے زمرے میں آتا ہے۔ فرق بس اتنا ہے کہ اساطیری قصص کی طویل روایت کے ابتدائی سرچشمے کا سراغ جس طرح ناممکن ہے اسی طرح یہ طے کرنا مشکل ہے کہ لوک ادب کا آغاز کب سے ہوا۔ ہر تہذیبی علاقے میں اس کی نشوونما مختلف زمانوں سے تعلق رکھتی ہے۔ یونانی اساطیری قصص کے بارے میں یہ کہا جاتا ہے کہ 800 قبل مسیح سے انھیں تحریری شکل دی گئی۔ لیکن یونانی اساطیری قصوں کی زبانی روایت کی تاریخ 1500 قبل مسیح سے بھی پہلے کے زمانے سے تعلق رکھتی ہے۔ بابل ونینوا کے اساطیر قصوں کی تاریخ کا زمانہ اس سے بھی پہلے کا مانا جاتا ہے۔ ہندوستان میں رگ وید کی ترتیب کا زمانہ 14 تا 10 صدی قبل مسیح اور اُپنیشد کا 10 سے 80 صدی قبل مسیح سے تعلق رکھتا ہے۔ ایسے بہت سے ہندوستانی دیوی دیوتا ہیں جن کا سراغ تبت اور شری لنکا، ملیشیا اور انڈونیشیا میں بھی ملتا ہے۔ مغربی اور ہندوستانی ادب میں انھیں مختلف طریقوں سے برتا گیا ہے اور حال کو ماضی سے جوڑ کر کسی نئے معنی کی تشکیل کی گئی ہے، کہا جاتا ہے کہ شاعری ہی نہیں دیگر بہت سے فنون کی جڑیں بھی

اساطیر ہی میں ملتی ہیں۔ان فنون میں موسیقی، رقص اور آرکی ٹکچر کے علاوہ مصوری بھی شامل ہے۔
پروفیسر عتیق اللہ نے لکھا ہے کہ:

> یونان کا قدیم دسرمبی dithyramb نغمہ جس میں خمریات وشبابیات کے جذبوں کی فراوانی ہوتی ہے اور جو اپنی شورانگیزی اور بلند آہنگی سے پہچانا جاتا ہے اور ڈرامے کا فن (جس میں المیے کا زور شدید ہوتا ہے ڈایونس کی تقریبات اور عبادات سے ماخوذ ہے۔4

> ارسطو بھی یہ مانتا تھا کہ دسرمبی نغمات کی کوکھ ہی سے ٹریجڈی پیدا ہوئی ہے۔ان نغمات کو کورس Chorus کے ذریعے ادا کیا جاتا تھا۔

ڈھول تماشوں اور بے ہنگم اور قبائلی رقص کا مقصد ڈایونسس کو خوش کرنا ہی تھا۔ دراصل ڈایونس کی شان میں گائے جانے والے ان نغمات کا ایک مقصد یہ بھی تھا کہ ان کے ذریعے سننے والوں میں جنسی ہیجان پیدا کیا جا سکے۔ پروفیسر عتیق اللہ نے لکھا ہے:

> ساتویں صدی قبل مسیح کے ایک غنائی شاعر آرکی لوکس (جس نے آئمبی بحر میں ہجایئے لکھے تھے۔آگے چل کر اس بحر کو المیہ نگاروں نے اپنے لیے مخصوص کرلیا تھا) کے یہاں پہلی بار اس کا سراغ ملتا ہے۔5

ڈرامے میں کورس Chorus کا ایک خاص مقام ہے۔ قدیم ڈراموں ہی میں نہیں جدید ڈراموں میں بھی اس سے مختلف کام لیے ہیں۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے اپنے مشہور ڈرامے 'مرڈر ان دی کیتھڈرل' (کلیسا میں قتل) میں کورس کو ایک ایسے فنی جز کے طور پر جگہ دی ہے جسے اگر منہا کر دیا جائے تو ڈرامے کا مجموعی تاثر ہی تہس نہس ہو جائے گا۔ زاہدہ زیدی نے اپنے مضمون 'جدید مغربی ڈرامے کے اہم رجحانات' میں ایلیٹ کے اس ڈرامے کے بارے میں اظہار خیال کرتے ہوئے 'کورس' کے فنی رمز کی طرف بھی اشارے کیے ہیں:

> ایلیٹ نے اپنے پہلے منظوم ڈرامے 'کلیسا میں قتل' میں جس کی نوعیت تاریخی ہے۔ بعض پرانی روایات مثلاً کورس، تمثیلی انداز وغیرہ کو بڑی خوبی سے استعمال کیا لیکن باقی ڈراموں میں عصری ماحول اور بول چال کی

زبان کے شاعرانہ استعمال کو رائج کرنے کی کوشش کی۔ ان عصری ڈراموں یعنی خاندانی اجتماع، کوکٹیل پارٹی، قابلِ اعتبار کلرک اور بزرگ سیاست داں میں ایلیٹ نے یونانی مائی تھولوجی کو ایک زیریں اسٹرکچر کے طور پر استعمال کیا ہے۔'[6]

کہا جاتا ہے کہ ڈایونس کی مورتی کے سامنے جو مغنّی ایک گروہ کی شکل میں والہانہ موسیقی اور رقص کے ساتھ حمدیہ گیت گاتے تھے اسی نے بعدازاں کورس کی ایک فنی صورت اختیار کر لی۔ اس طرح کورس کی ایجاد عمل میں آئی اور بعد میں اسی کی توسیعی شکل ڈرامے کے فن میں ظاہر ہوئی۔ پروفیسر عتیق اللہ نے گلبرٹ مرّے کے حوالے سے یہ لکھا ہے کہ قدیم المیے کا سرچشمہ Sacur Ludus نام کا ڈراما ہے جو ڈایونس کی تعظیم میں کھیلا گیا تھا۔ میکڈونالڈ کورنفورڈ تو قدیم طربیے کو بھی اسی مذہبی تقریب کو بتاتا ہے۔ نٹشے کا خیال ہے ٹریجڈی کے بارے میں یہ خیال ادھورا ہے کہ ڈایونس کی تقریبات سے اس نے نشوونما پائی ہے بجائے اس کے اس کا اصرار ہے کہ المیہ کی ایجاد میں اپالو کا بھی ہاتھ ہے:

> ڈایونس کی شدید ہیجانیت اور اپالو کے خارجی نظم اور میانہ روی سے مل کر جو چیز ترکیب پاتی ہے وہ ہے یونانی المیہ۔ مکالمہ، اپالوئی عنصر مہیا کرتا ہے تو دسرمی نغمات کی ولولہ انگیزی ڈایونسی نوع کو مختص ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اپالوئی اسلوب اپنے اخلاقی شعار، اعتدال اور ضبط و ارتکاز کے باعث کلاسیکل ہے۔ روایت شکنی، جذباتی وفور اور آزادروی کی علامت، ڈایونسی اسلوب ہے جسے رومانوی سے تعبیر کیا جا سکتا ہے اور جو آزادی و جمہور کا امین ہے۔[7]

500 قبل مسیح کے اردگرد ڈایونس کے نام سے ایتھنس میں ایک تھیئٹر بھی قائم ہوا تھا جس میں ڈرامائی مقابلے بھی منعقد کیے جاتے تھے، سوفوکلیز کے اساطیری ڈرامے Antigone (442 قبل مسیح) Oedipus the King (430 اور 411 کے درمیان) Philctetes (409 قبل مسیح) Oedipus at Colonus (406 قبل مسیح) اور The Electra اور Trachiniae جیسے

اساطیری بنیادوں پر تشکیل کردہ ڈرامے بھی ڈایونس تھیئٹر ہی میں کھیلے گئے تھے۔ ان ڈراموں سے سوفوکلیز کے اس ذہن کو سمجھنا زیادہ مشکل نہیں ہے جو اساطیر سے موضوع و مواد اخذ کر کے اپنے ڈراموں کی تشکیل کرتا ہے۔ 'ایڈی پس دی کنگ' اس کا سب سے مقبول ترین ڈرامہ ہے۔ جس میں اس اساطیری کہانی پر پلاٹ کی بنیاد رکھی گئی ہے جس کا تعلق قدیم روایت سے تھا اور جو جتنی حیرت ناک ہے اتنی ہی دہشت انگیز بھی۔ یہ کہانی لایوس اور جوکاسٹا اور ان کے بیٹے ایڈی پس کے اردگرد گھومتی ہے۔ اپالو دیوتا انھیں یہ بشارت دیتا ہے کہ لایوس کا قتل اس کے بیٹے کے ہاتھوں ہوگا جو بعد میں اپنی ماں یعنی جوکاسٹا سے شادی کر لے گا۔ ایڈی پس کے پیدا ہونے پر اسے مرنے کے لیے ایک پہاڑ پر چھوڑ دیا جاتا ہے۔ جہاں سے ایک چرواہا اسے لے کر شاہِ کورنتھ پولی بس کے پاس لے آتا ہے۔ جو لاولد تھا۔ پولی بس اور اس کی ملکہ میروپ اسے گود لے لیتے ہیں۔ وہ شاہی خاندان میں بڑا ہو کر ایک ضد میں لایوس سے برسرِ پیکار ہو جاتا ہے۔ لایوس مارا جاتا ہے۔ ایڈی پس لاعلمی میں اپنی ماں جوکاسٹا سے شادی کر لیتا ہے۔ جو تھیبس شہر والوں کے لیے عذاب ثابت ہوتی ہے۔ ڈیلفی کے غیب داں ہاتف ایڈی پس کو بتاتا ہے کہ اس نے خدائی قانون کے خلاف اپنی ماں سے شادی کی ہے اس لیے یہ تباہی مچی ہے۔ ایڈی پس یہ سن کر پاگل سا ہو جاتا ہے اور اپنی آنکھیں پھوڑ لیتا ہے۔ بعد میں اس کی موت واقع ہو جاتی ہے۔ اسی اساطیری کہانی کو سوفوکلیز نے ایک عظیم ٹریجڈی میں بدل دیا یعنی ڈرامے کے فن میں ڈھل کر یہ کہانی امر ہوگئی۔

یوری پیڈیز کے ڈرامے Alcestis (ال سیسٹس) Andromache (اینڈرومیک)، Hecuba (ہے کیوبا)، Helena (ہیلینا)، Orestes (اوریسٹس) Iphegenia (افی جینیا) اپنی اساطیری معنویت کے لحاظ سے ایک الگ درجہ رکھتے ہیں۔

ڈرامہ ال سیسٹس میں پیلیاس اور اڈمیٹس کی بیٹی کا نام ال سیسٹس ہے۔ پیلیاس اپنی بیٹی کی شادی کے لیے یہ شرط رکھتا ہے کہ جو شخص شیروں اور ریچھوں کو بس میں کر کے رتھ پر سوار ہو کر آئے گا ال سیسٹس کی شادی اسی سے کر دی جائے گی، ایڈمیٹس اپنی بہادری سے یہ کر دکھاتا ہے۔ دونوں کی شادی ہو جاتی ہے لیکن ایڈمیٹس، جنگل اور جنگلی جانوروں کی دیوی کا شکر نہیں بجا لاتا جو لازمی تھا۔ سزا کے طور پر اس کے بسترِ عروسی سانپوں سے بھر دیا جاتا ہے۔ اپالو انھیں اس عذاب

سے بچانے کی یہ شرط رکھتا ہے کہ ایڈمیٹس کے لیے اگر کوئی اپنی جان کی قربانی دیتا ہے تو اس کی جان بخشی کی جا سکتی ہے۔ اس قربانی کے لیے کوئی سامنے نہیں آتا، لیکن اس کی بیوی ال سیسٹس اپنی جان دینے کے لیے تیار ہو جاتی ہے۔ ال سیسٹس کی بے لوثی اور قربانی کے جذبے سے متاثر ہو کر پاتال کی دیوی پرسی فون کو اس پر رحم آ جاتا ہے اور وہ اسے بچا لیتی ہے۔

یوری پیڈیز نے دوسرے ڈراموں میں بھی اساطیری اور مہماتی کرداروں کو عنوان بنایا ہے۔ ایڈرومیک میں اینڈرومیک ٹروجن کے جنگ باز ہیکٹر کی بیوی اور ایسٹیانیکس کی ماں تھی۔ ہومر کے ایلیڈ نام کے رزمیے میں بھی یہ کردار آیا ہے۔ ٹرائے کی جنگ کے خاتمے کے بعد قسمت اس کے ساتھ کیا کھیل کھیلتی ہے۔ یوری پیڈیز نے اپنے ڈرامے میں اسے موضوع بنایا ہے۔ ڈرامہ 'ہے کیوبا' میں ہے کیوبا پریم (Priam) کی بیوی ہے جو ٹرائے کا بادشاہ ہے۔ 'ہے کیوبا' ایک بڑے دکھ اور الم کی علامت ہے۔ ایلیڈس ہومر نے بھی اسے ایک ایسی دکھی عورت کے طور پر پیش کیا ہے جس کے بچے اس کے سامنے ایک کے بعد ایک قتل ہوتے چلے جاتے ہیں۔ اس کے لیے یہ خبر انتہائی اذیت ناک ثابت ہوتی ہے کہ اس کی بیٹی اکلیز Achilles کی قبر پر اپنے آپ کو قربان کر دیتی ہے۔ یوری پیڈیز نے The Trojan Women (415 قبل مسیح) میں اس کے بعد کی الم ناک داستان دہرائی ہے۔

ایسے بے شمار ڈرامے ہیں جن میں اساطیری قصوں ہی سے مواد لیا گیا ہے۔ مثلاً ایکی ڈاماس کا 'الکمیون' اسکائی لس کے ڈرامے 'مقید پرومیتھس' اگاممنن اور 'تھیبیس کے مقابل سات' پولی ڈس اور سوفوکلیز کا ڈرامہ 'افی جینیا' اوریسٹیز اور انٹی گونی جیسے اساطیری کرداروں کو کئی ڈرامہ نگاروں نے بنیاد بنایا۔ فلوکٹے ٹیز 'Philoctetes' ایک لیجنڈری کردار ہے جس پر اسکائلس یوری پیڈیز اور سوفوکلیز نے المیے قلم بند کیے۔

ٹرائے کی جنگ اور اس جنگ میں اساطیری اور غیر اساطیری کرداروں کا ایک ہجوم ہے جو مختلف ڈراموں اور رزمیوں میں مختلف طریقوں سے پیش کیے جاتے رہے ہیں۔ ان میں ہومر کے رزمیے 'اوڈیسی' کا خاص مقام ہے۔ اساطیر کی طرح اوڈیسی جیسے سورما (لیجنڈ) اور دوسری لیجنڈی کہانیوں کے بارے میں بھی یہی کہا جاتا ہے کہ یہ محض فرضی نہیں ہیں۔ ان کے باطن میں

ایک دوسرا جہانِ حقائق پوشیدہ ہوتا ہے جیسا کہ پروفیسر سی۔اے۔قادر نے 'کشافِ اصطلاحات فلسفہ' میں لکھا ہے:

> پرانے زمانے کے قصے کہانیاں جن میں خداؤں، جنوں، بھوتوں، پریوں، جادو روایتی سرکردہ انسانوں کا ذکر آتا ہے۔ان کہانیوں کی تہہ میں حقائق پوشیدہ ہوتے ہیں۔انھیں بے نقاب کرنا آرٹ کا فریضہ ہے۔یہی وجہ ہے کہ مختلف فنکاروں نے اپنی تخیلات میں اسطوریات کے تمثال استعمال کیے ہیں۔8

یہاں یہ نکتہ خصوصاً توجہ کا مستحق ہے کہ جو حقائق ان اساطیر اور سرکردہ انسانوں (لیجنڈری انسانوں) کی کہانیوں کی تہہ میں چھپے ہوتے ہیں انھیں آرٹ (یعنی فن اور شاعری) بے نقاب کرتا ہے۔زندگی کی سچائیوں کو پیش کرنے کا یونانیوں کا ایک الگ طریقہ تھا۔ان کے اساطیر ہوں کہ لیجنڈس انھیں کتھا کہیں ساگا کہیں یا فسانے۔ان کے جھوٹ میں آفاقی صداقتیں مضمر ہیں۔جن میں وہ بڑی سادگی اور بے لوثی کے ساتھ نوکِ زبان پر لے آتے تھے۔اطہر پرویز نے 'اوڈیسی' کی تلخیص کے دیباچے میں مجموعاً یونانی ادب کے بارے میں جو کچھ تحریر کیا ہے اس کا اطلاق 'یونانی اساطیر' یونانی ڈراموں، یونانی نغمات اور یونانی رزمیوں پر ہوتا ہے۔ یونانی قدیم ادب انھیں اصناف پر مشتمل تھا:

> یونانی ادب کی دو بڑی خصوصیات ہیں۔سچائی اور سادگی۔ایسا نہیں ہے کہ یونانیوں نے دوسرے لوگوں کے مقابلے میں کم اصنام تراشے ہیں— کم جھوٹ بولا ہے— بلکہ شاید اوروں سے زیادہ ہی— لیکن چونکہ سخن کے خوگر تھے اس لیے ان کے اصنام میں، ان کے جھوٹ میں، زندگی کی بڑی سچائیاں ہیں۔انھوں نے دنیا کو اس طرح دیکھنے کی کوشش کی جیسی کہ وہ ہے۔اس میں ان کے فلسفے اور سائنس دونوں نے مدد کی۔ ان کے شاعروں نے دنیا دیکھی اور انسانوں کو سمجھا اور برتا۔کیونکہ وہ انسانی زندگی کو اس کے صحیح تناظر میں دیکھنا چاہتے تھے ان کے یہاں بچوں کی سی اثر پذیری

ہے، لیکن ان کے ذہن کے دریچے بڑوں کی طرح کھلے ہوئے تھے۔ 9

جہاں تک اوڈیسیس Odysseus کا تعلق ہے۔ وہ خود اسطور نہیں ہے اور نہ وہ دیوتاؤں کے زمرے میں آتا ہے لیکن اس کے اندر وہ ساری قوتیں اور الوہی خصوصیات موجود ہیں جو کسی نیک دیوتا یا اسطور میں ہو سکتی ہیں۔ دیوتاؤں کی طرح اسے بھی منفی قوتوں سے نبرد آزما ہونا پڑتا ہے۔ وہ ایک عام انسان ہے لیکن یہ بھی کہا جاتا ہے کہ وہ اِتھاکا Ithaca کا بادشاہ تھا۔ یہ بھی کسی روایت میں مشہور ہے کہ وہ یونانی اسطور سی سی فس Sisyphus کا بیٹا تھا۔ لیکن غالباً اس کا حقیقی باپ لائرٹس Laertus تھا۔ اس کی ماں کا نام اینٹی سکلے یا Anticleia تھا۔ اس کی بیوی پینی لوپ Penelope تھی جو وفا کی پُتلی تھی اور جو کہ اسپارٹا کے بادشاہ ٹنڈ ریوس Tyndareos کی بیٹی تھی۔ اوڈیسیس ایک عام انسان ہونے کے باوجود مختلف دیوی دیوتا (یا خدا) اس کے مقاصد کے درمیان آتے ہیں۔ شاہ اگاممن Agamemnon اسے اکلیز Achilles کا سراغ لگانے کے لیے بھیجتا ہے جو کہیں چھپ گیا ہے۔ پروفیسر عتیق اللہ نے آرگوس کے بادشاہ اگامیمنن کے سلسلے میں لکھا ہے کہ:

> باپ کا نام ایٹرلیس تھا۔ اسپارٹا کے باجود شاہ ٹنڈ ارلیس کی بیٹی سلی ٹیم نیسٹرا سے اس کی شادی ہوئی جس کے بطن سے ایک لڑکا (اوریسٹس) اور بالترتیب تین لڑکیاں (افی جینیا، الیکٹرا، اور کرسو تھیمس) پیدا ہوئیں۔
>
> جب پیرس ہیلن کو بھگا لے گیا تو اگامیمنن کئی شہزادوں سے ملا اور ٹرائے کی جنگ کے لیے انھیں اتحاد کی ترغیب دی۔ اس نے خود اپنے ایک سو جہازی بیڑے اس مہم کے لیے وقف کر دیے۔
>
> اگامیمنن ٹروجن کی جنگ میں یونانیوں کا سرخیل بھی تھا۔ جب یونانی بیڑے کو آلس میں روک لیا گیا تو اس نے آرٹے مس Artemis: (زلیس کی بیٹی) کے غضب کو فرو کرنے کی غرض سے اپنی بیٹی افی جینیا کو قربان کر دیا۔ ٹرائے کے سقوط کے بعد اس کی بیوی نے اپنے آشنا ایگس تھس کے ساتھ مل کر اگامیمنن کا قتل کر دیا۔ 10

اکلیز، ایک اسطوری لیجنڈری کردار ہے۔ جو ہومر کے رزمیے ایلیڈ کا مرکزی کردار ہے۔ٹروجن کی جنگ میں جن سورماؤں نے حصہ لیا تھا اور اپنی جان جوکھم میں ڈالی تھی ان میں اکلیز بھی تھا۔اکلیز کے بارے میں پروفیسر عتیق اللہ نے لکھا ہے:

> ایلیڈ کا مرکزی کردار، جس نے ٹرجن کی جنگ میں حصہ لیا اور ابتدائی نو برسوں میں کئی شہروں کو اپنے زیر نگیں کر لیا۔
>
> اکلیز کے باپ کا نام پیلیس (مری ڈونز کا بادشاہ) اور ماں کا تھے ٹس تھا۔
>
> تھے ٹس ہی نے جنوبی تھیسالی میں اس کی پرورش کی تھی۔
>
> تھے ٹس نے اسے عہد طفولیت میں دریائے سٹکس میں غوطہ دیا تھا تا کہ اسے کوئی گزند نہ پہنچا سکے۔ تھے ٹس نے چوں کہ دائیں پیر کی ایڑی کو پکڑ کر غوطہ دیا تھا اس لیے وہ چھوٹ گئی تھی۔ شہزادہ پیرس نے دھوکے سے اسی جگہ پر تیر مارا اور وہ زخم کی تاب نہ لا کر مر گیا۔
>
> ہومر کی رزمیہ نظم اوڈیسی میں اس کے جنازے کا ایک حوالہ ملتا ہے۔
>
> ٹروجن سلسلے کی غیر ہومری نظموں non Homeric poems میں اکلیز کی زندگی اور موت کے بارے میں مختلف النوع بیانات ملتے ہیں۔ 11

اوڈیسیس ایک بے حد جری، بے خطر اور جذباتی انسان ہے۔ جسے ہمہ وقت اپنے عہد اور اپنے مقصد کا پاس رہتا ہے۔وہ خوامخواہ اپنی بہادری کا مظاہرہ کرتا ہے اور نہ کسی کو دھوکہ دے کر قتل کرتا ہے۔ وہ گوشت پوست کی ہستی ہے لیکن قدرت نے اسے فوق الانسانی قوت اور حوصلہ مندی سے بہرہ ور کیا ہے۔ جس کے باعث وہ ایک لیجنڈری کردار ہونے کے باوصف اسطوری کردار محسوس ہوتا ہے۔اس کی معاملہ فہمی، اس کی سوجھ بوجھ، اس کی دانش مندی اس کے لیے ہمیشہ مشعلِ راہ کا کام کرتی ہے۔ ہومر نے اس کی کردار سازی میں غیر معمولی فنی حسیت کا ثبوت دیا ہے۔اوڈیسیس ٹروجن جنگ سے جب واپسی کے لیے قدم بڑھاتا ہے تو اس کی راہ میں ایک کے بعد ایک کئی رکاوٹیں آ کھڑی ہوتی ہیں۔ ہر مشکل کا وہ پوری تندہی سے مقابلہ کرتا ہے۔ وہ ہٹ دھرمی، ضد اور عجلت پر یقین نہیں کرتا۔ ہر جگہ صبر و تحمل اور منصوبہ بندی سے کام لیتا ہے۔اس میں منفی

ماحول سے ہم آہنگ ہونے اور اسے اپنے لائق بنانے کی غیر معمولی صلاحیت بھی ہے۔ جہاں زور بازو کی ضرورت ہے وہ اس سے کام لیتا ہے، جہاں زبان کے جادو سے کام چل سکتا ہے وہاں وہ اسے آزماتا ہے۔ وہ کہیں بھی اور کسی بھی واردات کے دوران فوری فیصلہ بھی نہیں کرتا اور نہ گھبراتا ہے بلکہ اس کی حکمت عملی ہر مقام پر اس کے لیے ڈھال بن جاتی ہے۔ اطہر پرویز نے اوڈیسیس کی اسی خوبی کی ان الفاظ میں تعریف کی ہے:

> وہ دنیا کا پہلا سیاح ہے، جو ہر مشکل، ہر سختی کا مقابلہ کرنے کے لیے ہر وقت تیار رہتا ہے۔ اس کی عقل تجربات سے نشو ونما پاتی ہے۔ اس لیے وہ کشادہ ذہنی کے ساتھ تجربات کو قبول کرتا ہے کیونکہ اس سفر کے دوران اس نے ہر قسم کے لوگوں کے ساتھ رہنا سیکھا ہے۔ وہ باتیں کرنا جانتا ہے اس کا ذہن بڑا زرخیز ہے۔ وہ ذرا سی دیر میں ضرورت پڑنے پر ایک فرضی قصہ گھڑ لیتا ہے۔ زندگی کی سختیوں نے اسے چڑچڑا نہیں بنایا۔ وہ بیس سال کی مصیبتوں کے باوجود کبھی تھکن کا شکار نظر نہیں آتا بلکہ ہر لمحہ تازہ دم رہتا ہے۔ وہ دیوتاؤں کا نہیں انسانوں کا عاشق ہے۔ وہ دیوی کیلپسو کے ساتھ رہ کر امر ہو سکتا تھا لیکن اس کو اپنی بیوی پینی لوپی کے ساتھ مرنے میں لطف ہے۔ میاں بیوی کے رشتے میں جس حُسن کا اظہار ہے وہ شاید ہی کہیں اور ملتا ہو۔ اوڈیسیس ناسیکا سے کہتا ہے "اس سے زیادہ شاندار اور بلند چیز کیا ہو سکتی ہے جب شوہر اور بیوی اپنے گھر میں مکمل طور پر ہم آہنگ ہوں۔ یہ دشمنوں کے لیے غم اور دوستوں کے لیے خوشی ہوتی ہے اور ان کے اپنے دل اس مسرت کو سب سے زیادہ سمجھتے اور محسوس کرتے ہیں۔ 12

'اوڈیسی' ایک ایسا رزمیہ ہے جو یونانی ذہن اور یونانی طرزِ زندگی کے ایک ایک پہلو کو نمایاں کر کے پیش کر دیتا ہے۔ یونان قدیم کی تہذیبی زندگی میں انسانی کردار میں اخلاق اور عمل کی کیا اہمیت تھی؟ ایک صاحبِ مقصد انسان میں کن کن صلاحیتوں کا ہونا ضروری ہے؟ انسانی رشتوں کی کیا قدر و قیمت تھی؟ ماں باپ، بہن بھائی، شوہر بیوی، بیٹا بیٹی وغیرہ رشتوں کو کس نظر سے دیکھا

جاتا تھا؟ عہد شکنی اور وعدہ خلافی ایک نا قابل معافی خطا تھی۔ مہمان نوازی اور مسافروں کا خاص مقام تھا۔ عورت کی بڑی منزلت تھی۔ اوڈیسیس پر دیوی کیلپسو جی جان سے قربان تھی لیکن اوڈیسیس کو اپنی بیوی عزیز تھی۔ 20 برسوں کی مفارقت کے باوجود اس کے قدم نہیں ڈگمگاتے اور نہ ہی اس کی بیوی پینی لوپی بے وفائی کرتی ہے۔ اس کے چاہنے والوں اور شادی کرنے والوں کی بھیڑ لگی ہے لیکن وہ ٹس سے مس نہیں ہوتی بلکہ ان ہوس پرستوں سے بیزار ہے جنھوں نے شادی کے مقصد کے لیے اس کے محل میں ڈیرا ڈال رکھا ہے۔ جس طرح ٹرائے کی جنگ ہیلن کے لیے لڑی جاتی ہے اسی طرح سیتا کے لیے شری رام کی جنگ لنکا کے بادشاہ راون سے ہوتی ہے۔ ٹرائے کی جنگ میں انسان بھی شامل ہیں اور دیوتا بھی اسی طرح شری رام کے ساتھ ہنومان جی کے بندروں کا لشکر ہے اور ہنومان جی الوہی قوت سے سرفراز ہیں۔ اطہر پرویز نے عہد قدیم کی یونانی زندگی کے بعض پہلوؤں کی نشاندہی کرتے ہوئے لکھا ہے:

> ہومر کے یونان میں سرائے اور ہوٹل نہیں ہیں کیونکہ مہمان اللہ کا بھیجا ہوا ہوتا تھا اسی لیے ہر ایک مہمان کا استقبال کرتا ہے۔ فقیروں، پناہ گزینوں اور جلاوطنوں کو رہنے کے لیے ٹھکانا ملتا ہے۔ ہومر کے عہد میں زندگی پیچیدہ نہیں ہے۔ صاف ستھری اور سادہ ہے۔ اس لیے ہمیں اس کو سمجھنے میں ذرا بھی دقت نہیں ہوتی۔ اس رزمیہ میں بلا کی سادگی ہے اس کا مصنف زندگی کو پیش کر رہا ہے۔ [13]

ہومر کا دوسرا عظیم شاہ کار ایلیڈ ہے جس میں ٹرائے کی جنگ کے ان واقعات کا بیان ہے جو انسانوں کے درمیان ہی نہیں دیوی دیوتاؤں کی درمیان بھی لڑی جاتی ہے۔ نو سالہ اس نیم تاریخی یا فرضی جنگ کا کوئی نتیجہ نہیں نکلتا۔ یونانیوں کو عظیم نقصانات بھگتنے پڑتے ہیں۔ اکلیز اور اگاممنن کے درمیان اس جنگ میں یونان ایک قلزم خوں سے گزرتا ہے۔ واقعہ صرف اتنا تھا کہ پیرس نام کا شہزادہ اپنے زمانے کی حسین ترین شہزادی ہیلن پر عاشق ہو جاتا ہے (رامائن میں لنکا کا بادشاہ راون، شری رام کی اہلیہ سیتا جی کو دھوکہ دے کر اٹھا لے جاتا ہے) پیرس شہزادی ہیلن کو کسی بھی طرح حاصل کرنے کے درپے ہو جاتا ہے اور بالآخر اسے اپنے قبضے میں کر لیتا ہے۔ بعض

دیوتاؤں کو پیرس کا یہ عمل بڑا ناگوار گزرتا ہے۔ اگاممنن کئی سرکردہ ہستیوں اور شہزادوں سے ملتا ہے اور انھیں جنگ پر آمادہ کرتا ہے۔ اس جنگ میں اگاممنن یونانی لڑاکوں کا قائد بھی تھا۔ ایک وقت ایسا بھی آتا ہے جب آرٹیمس (زلیس کی بیٹی) کے غیظ وغضب کو فرو کرنے کے لیے اپنی بیٹی افی جینیا کو قربان کر دیتا ہے۔ اس کی بدبختی اس کا مقدر تھا۔ اس کا سب سے بڑا المیہ یہ تھا کہ اس جیسے لیجنڈ (سورما) کی بیوی خود اس کے لیے وفادار نہیں تھی۔ اپنے عاشق کے ساتھ مل کر اس کا قتل کر دیتی ہے۔ ایلیڈس میں ٹرائے کی جنگ کے درمیان کئی طرح کی وارداتیں، سانحے اور محیرالعقول واقعات رونما ہوتے ہیں۔ کئی معاشقے پروان چڑھتے ہیں، رفاقتوں کی راہ ہموار ہوتی ہے اور رقابتوں کے محاذ بھی کھلتے ہیں۔ اس نو سالہ جنگ میں ہزاروں ہزار جانوں کا زیاں ہوتا ہے۔ میدانِ جنگ خوں رنگ ہو جاتا ہے۔ کئی سورما مارے جاتے ہیں۔ آخر میں یونانی ایک عظیم چوبی گھوڑے کے پیچھے چھپ جاتے ہیں۔ اس گھوڑے کو قربانی کے لیے دیوار توڑ کر اندر لایا جاتا ہے اور پھر رات کے اندھیرے میں یونانی اس گھوڑے سے نکل کر ٹرائے پر قبضہ کر لیتے ہیں۔

ہیسیڈ Hesiod جو یونان قدیم کا ایک اہم رزمیہ شاعر ہے یونانی اساطیر اور مقبول عام سورماؤں کی کہانیوں سے اپنے رزمیے تھیوگنی Theogony میں خوب خوب کام لیتا ہے۔ اس میں زمین کی دیوی ''گائیا Gaea کا اہم کردار ہے۔ آسمان، پہاڑ اور سمندر اسی کی کوکھ سے پیدا ہوتے ہیں۔ اس کی بے شمار اولادیں ہیں۔ ٹائی ٹن Titan اسی کا بیٹا ہے جو باپ سے تخت وتاج چھین کر خود ہی مالکِ کائنات بن بیٹھتا ہے۔ اس میں مختلف دیوتاؤں کے درمیان ایک انتہائی لرزہ خیز جنگ کی نقشہ کشی کی گئی ہے۔

ہیسیڈ کی دوسری نظم Works days میں بھی متھ سازی کی گئی ہے اور یونانی دیوتاؤں اور لیجنڈری کرداروں سے نظم کا تانا بانا بنا گیا ہے۔ اس میں دو اساطیری قصوں کو کام میں لیا گیا ہے۔ ایک پنڈورا کے صندوق کو کھولنے کا واقعہ جس سے انسان دشمن بلائیں آزاد ہو جاتی ہیں دوسری کہانی میں ایک بھائی کا دوسرے بھائی کے حصے کی جائیداد پر قبضے کو بنیاد بنایا گیا ہے جو رشوت دے کر اس کی جائیداد پر قبضہ جما لیتا ہے۔ ہیسیڈ کہانی کے آخر میں عدل کی دیوی سے مدد لے کر حق اور انصاف جیسی اقدار کی اہمیت اور تحفظ کی تلقین کرتا ہے۔

اسکائلس کا ڈرامہ 'پرومیتھیس باؤنڈ' کی بنیاد پر شیلی نے Prometheus Unbound لکھا۔ اسکائلس کا دوسرا اہم ڈرامہ Seven Against Thebes ہے جو اساطیری کرداروں سے بھرا ہوا ہے۔ اوریسٹیہ Oresteia میں اگامیمنن کے اردگرد کہانی گردش کرتی ہے۔ اس میں دیوی آرٹیمس اور افی جینیا جیسے اساطیری کردار بھی ہیں۔ افی جینیا کی قربانی کے المیے پر ڈرامے کا اختتام ہوتا ہے۔

قدیم یونانی ڈراموں اور رزمیوں کے اکثر تھیم اساطیری روایت اور سورماؤں کے قصوں ہی سے مستعار لیے گئے ہیں۔ یہ دیوی دیوتا انسانوں کو مدد بھی پہنچاتے ہیں۔ نقصان بھی پہنچاتے ہیں۔ آپس میں لڑتے بھی ہیں۔

ورجل نے اپنی نظم The Aenied میں اینی لیس Aeneas کی خطرناک قسم کی مہم جوئیوں کو موضوع بنایا ہے۔ اینی لیس بھی ایک اہم لیجنڈ ہے جسے رومیوں کا جدّی ہیرو بھی کہا جاتا ہے۔ ورجل کے علاوہ کئی لاطینی شعرا نے اس پر نظمیں لکھی ہیں۔ اس لیجنڈ کے بارے میں پروفیسر عتیق اللہ نے لکھا ہے کہ ٹرائے کی جنگ میں اس کا شمار صفِ اوّل کے سورماؤں میں کیا جاتا ہے۔ اینی لیس کے بابت وہ لکھتے ہیں:

> ٹرائے کے قبضے کے بعد وہ اپنے بوڑھے باپ اینکسیز کو اپنی پیٹھ پر لاد کر اپنے بیٹے اسکانیس اور بیوی کریوسا کے ساتھ شہر سے بھاگ نکلا تھا۔ راستے میں کریوسا اس سے بچھڑ گئی۔ اس نے تھریس کا قصد کیا لیکن ڈیلفی کی پیش گوئی نے اسے گمراہ کردیا اور وہ کریٹ پھر ایپرس اور پھر سسلی پہنچ گیا۔ بعدازاں ایک تیز آندھی اسے شمالی افریقہ اڑا کر لے گئی۔ جہاں کارتھیج کی ملکہ ڈڈو اس کے عشق میں گرفتار ہوگئی۔ دیوتاؤں کو یہ گوارہ نہ ہوا اور انی لس کو مجبوراً اسے چھوڑنا پڑا۔ ڈڈو نے اس غم میں اپنی جان دے دی۔ سات سال کی مسافت کے بعد وہ لیشیم Latium پہنچا جہاں اس نے بادشاہ لے ٹینس کی لڑکی لیوِنیا سے شادی کرلی۔ لے ٹینس کی موت کے بعد لیشیم کی بادشاہت اسے مل گئی۔ اس کے کچھ عرصہ بعد ہی ایٹرسکانس

سے جنگ لڑتے ہوئے وہ مارا گیا۔14

ہندوستان کی سرزمین بھی اساطیر اور لیجنڈس کے لیے بڑی زرخیز تھی، دنیا بھر میں جتنی قدیم تہذیبیں ہیں ان کے ماقبل تاریخ کے زمانوں کے لیے محض قیاس کی بنیاد پر ہی کسی تاریخ کا تعین کیا گیا ہے۔ بعض حوالوں سے ان کی تصدیق بھی کی گئی ہے لیکن یہ طے کرنا آسان نہیں ہے کہ مصر اور یونان کے اساطیر کی روایت ہندوستان سے پرانی ہے۔ بابل و نینوا کے اساطیر کے بارے میں تو یہ طے ہے کہ وہ سب سے قدیم ہیں اور 'سمیری تہذیب' سمیری اساطیر، سمیری عقائدی نظام اور آداب زندگی نے تقریباً تمام قدیم اساطیری نظامات اور تہذیبوں پر راست یا ناراست اثر قائم کیا ہے۔ مختلف تہذیبی نظامات ایک دوسرے پر اثر انداز ہوتے رہے ہیں۔ ان کے نشو و نما، ان کی قبولیت اور ان کے رد کرنے کے پیچھے جغرافیائی صورت حال کا بڑا ہاتھ تھا۔ مغربی ایشیا کی سرزمینیں کسی وقت شمال، جنوب، مشرق اور مغرب کے لیے مرکز کی حیثیت رکھتی تھیں۔ قبائلی اور نسلی جھگڑوں، توسیع پسندانہ مہمات، ضروریات کی تکمیل کی خواہشوں اور کاروباری لین دین نے جغرافیائی وحدتوں کو توڑا اور نئی وحدتوں کو جنم بھی دیا۔ صرف اتنا ہی نہیں ہوا۔ زرعی اصلاحات و ترقیات سے بھی ایک دوسرے سے فائدہ اٹھایا گیا۔ ایک دوسرے کے دیوی دیوتاؤں کے اپنے طرز پر نام بھی دیے گئے۔ عقائد میں ترمیمات اور تبدیلیاں عمل میں آئیں۔ اور بالخصوص ایک دوسرے کے فکری سانچوں نے ذہنی حدود کو وسیع کیا۔ ہندوستانی اساطیری کہانیوں، لوک قصوں، لوک اقوال، کتھا سرت ساگر کے خزانوں، بیتال پچیسی وغیرہ کے سرمایے نے ایران و عرب سے لے کر مصر و یونان تک لوک مخزن پر اپنا گہرا اثر قائم کیا ہے۔ ایران و عرب ہی نہیں مصر و یونان کی کئی زبانی روایتوں کا ماخذ ہندوستان کا قدیم سرمایۂ ادب ہے جو پہلے پہل صدیوں تک زبانی رہا بہت بعد میں جا کر اسے تحریری شکل ملی۔

ہندوستان کی سرزمین کثرت پرستی پر یقین رکھتی ہے۔ فطرت اس کے عقائد کی تشکیل میں بنیادی مقام کی حامل ہے۔ یہاں دھرتی کو پوجا جاتا ہے، سوریہ دیوی کی پوجا ہوتی ہے۔ آسمان کی پرستش ہوتی ہے ان بڑے بڑے اساطیر اور سورماؤں کو خدا کا درجہ دیا جاتا ہے۔ جن کے دیو پیکر مختلف مہا کاویوں میں تراشے گئے ہیں۔ یہاں ماں باپ کے آگے سر جھکایا جاتا ہے۔ کئی درختوں

(جیسے پیپل) اور پودوں (جیسے تلسی) کی پوجا کی جاتی ہے۔ سانپ، ہاتھی، مور، چوہا اور دوسرے جانوروں کا مرتبہ بھی بڑا ہے۔ ہندوستان میں ہر دور کے ادب میں انھیں اسی احترام اور تقدیس کے ساتھ پیش کیا جاتا رہا ہے۔

ہندوستانی ذہنی اور تہذیبی تناظر میں رامائن اور مہابھارت کا درجہ بہت بلند ہے۔ ایک اعتبار سے ان دونوں عظیم المرتبت رزمیوں کی حیثیت مذہبی ہے۔ دوسری ادبی، اگرچہ رامائن کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ یہ والمیکی کا کارنامہ ہے اور مہابھارت رشی ویاس کا۔ لیکن دوسرے بہت سے مذہبی اور افسانوی سرمایے کی طرح یہ بھی کسی ایک ذہن کی تخلیق نہیں ہیں بلکہ صدیوں سے زبانی روایت کے تحت چلے آرہے ہیں۔ ان میں غیر ارادی طور پر ترمیم اور اضافے ہوتے گئے۔ رامائن بھی ایک نہیں ہے اور نہ ہی مہابھارت ایک ہے۔ مختلف ہندوستانی زبانوں میں کئی سطحوں پر ان میں فرق پایا جاتا ہے۔ دی سسٹر نیویدتا نے اپنی تالیف Myths of the Hindus & Buddists میں اپنی اس کتاب کی ترتیب کے مقصد کی ان لفظوں میں وضاحت کی ہے:

> The name Mahabharat itself shows that the movement which culminated in the compilation of this great work had behind it a vivid consciousness of the unity of the Bharat or Indian people. For this reason one finds in this work a great effort made to present a complete embodiment of the ideals to be found in the social organism, religion, ancient history, mythology, and ethics of the Indian people.[15]

ترجمہ:

جیسا کہ مہابھارت کے نام سے ظاہر ہے کہ اس عظیم کارنامے کے پیچھے جو تحریک کام کر رہی تھی اس کا مقصد ہندوستانی عوام یا سارے بھارت کو

ایک وحدت میں باندھنا تھا۔ اسی لیے کوئی بھی یہ محسوس کرے گا کہ اس
کام کے پیچھے ہندوستانی عوام کی اخلاقیات، اسطوریات، قدیم تاریخ،
مذہب اور سماجی عضویت میں جو اعلیٰ ترین نصب العین اور تصورات کارفرما
ہیں انھیں ایک مکمل تجسیمی پیرائے کی شکل میں پیش کرنا ہی میرا مقصد ہے۔

یہی وجہ ہے کہ مہابھارت ہندوستانی زندگی کے رگ وریشے میں رچی بسی ہوئی ہے۔ مہابھارت کی اساطیری کہانی میں زندہ انسانوں کا رنگ وروپ شامل ہے۔ ہندوستانی عوام نے اس سے اپنے لیے رہنما اصول اخذ کیے ہیں۔ اپنی اخلاقی قدروں کو بنایا سنوارا ہے۔ اپنے کمزور لمحوں میں اس سے تقویت حاصل کی ہے۔ حوصلہ مندی کا گر سیکھا ہے۔ رشتوں کی اہمیت سمجھی ہے۔ رشک، حسد، عداوت، عہد و پیمان، علم و عمل، محبت، نفرت، حرص، ہوس، آز اور ہمدردی و دردمندی کے معنی سیکھے ہیں۔ مہابھارت پورے ہندوستانی ذہن کی نمائندہ اور ہندوستانی تخیل کے اعلیٰ درجے کی مظہر ہے۔ والمیکی کے ذہن میں معاشرے کا ایک مثالی خواب تھا۔ لیکن وہ بحیثیت انسان کے بخوبی سمجھتا تھا کہ یہ تو ممکن ہی نہیں ہے کہ کوئی انسانی سماج اپنی مکمل صورت میں نیک ہی نیک ہو۔ بدی کی موجودگی ہی میں نیکی کی قدر کی تعریف بھی متعین کی جاسکتی ہے۔ اس لیے والمیکی نے راون کی شکل میں بدی کو بھی ایک زبردست قوت کے طور پر پیش کیا ہے۔ شری رام کو تو ہنومان جیسی الوہی قوت سے بروقت مدد مل جاتی ہے لیکن بدی اپنی تنہا قوت پر قانع تھی جو سچائی کو بار بار متزلزل کرتی ہے۔ دوسرے بہت سے عظیم رزمیوں عہدِ وسطیٰ میں لکھے گئے Sagas، کتھا سرت ساگر کی کہانیوں، منطق الطیر کے قصوں، لوک کتھاؤں اور داستانوں کی طرح مہابھارت اور رامائن میں نیکی اور بدی دونوں اقدار کی نمائندگیوں کو جگہ دی گئی ہے۔ قدیم ادب کا تمام تر مقصد تفریح ہی نہیں تھا بلکہ تفریح یا جادوئی حقائق کے ذریعے زندگی کی تلخ حقیقتوں کی آگہی میں وہ اپنے سمت کا تعین کرتا تھا۔ والمیکی کی کتھا کو ایک بڑے مرتبے تک پہنچانے والے اور تمام ہندوستانی سوسائٹی کی زندگیوں میں ڈھالنے کے لیے مقامی بولی میں اس کی بازگوئی ضروری تھی، یہ کام تلسی داس نے، رام چرت مانس، لکھ کر کیا۔ رام چرت مانس سے قبل رام ایک خاص اعلیٰ سنسکرت یافتہ طبقے تک محدود تھے۔ تلسی داس نے انھیں عوام کا نمائندہ اور عوام کا ہیرو بنا دیا۔ مسز نویدتا نے اس پہلو پر بھی روشنی ڈالی

ہے۔انھوں نے صاف لفظوں میں اس سچائی کی طرف اشارہ کیا ہے:

> The 'Vedas', indeed, belonged essentially learned; but the spics have been translated into every vernacular by poets such as Tulsi Das and Kamban, ranking in power with Valmiki himself. The material of the epics, moreover, as also of many of the 'Purans', has been made familiar not only to the literate, but also to all the unlettered, not excepting women, by constant recitation, and also by means of the drama, in folk-song, and in painting.[16]

ترجمہ:

> وید،خود پڑھے لکھے (اعلیٰ طبقے) تک محدود ہو کر رہ گئے تھے۔لیکن رزمیہ داستانیں تلسی داس اور کمبن جیسے شعرا کے ذریعے مقامی اور علاقائی بولیوں میں منتقل ہوتی رہیں۔ان میں تاثیر کی وہی قوت تھی جو والمیکی میں تھی۔رزمیہ داستانوں کا مواد بلکہ 'پُرانوں' کا بہت سا مواد نہ صرف یہ کہ پڑھے لکھے طبقوں میں روزمرہ کا حصہ بنا بلکہ بے پڑھے لکھے طبقوں میں بھی ان کی نامانوسیت جاتی رہی۔اتنا ہی نہیں کہ عورتوں نے مسلسل انھیں دہرایا بلکہ ڈراموں، لوک گیتوں اور مصوری کے ذریعے بھی ان کی مانوسیت میں اضافہ ہوتا گیا۔

رامائن میں ایک ایسے معاشرے سے تعارف ہوتا ہے،جس میں ذات پات کا طبقاتی نظام قائم ہونے کے باوجود آپسی رقابت اور نفرت کے لیے کوئی جگہ نہیں ہے۔ جیے اور جینے دو کا راج ہے۔ دو بڑے طبقے ضرور ہیں ایک امیر دوسرا غریب ایک حاکم دوسرا پیشہ ور۔ ذات کے اعتبار سے منوسمرتی میں جس طرح وضاحت کی گئی ہے اس کا بھی اساطیری منطق ہی سے تعلق ہے

کیونکہ یہ طبقاتی نظام یونان اور ایران میں بھی تھا، مصر وعرب میں بھی تھا۔ منو کہتا ہے 'برہمن برہما کے سب سے اعلیٰ حصے یعنی منھ سے برآمد ہوا۔ بازوؤں سے 'چھتری' ران سے ویشیہ اور پاؤں سے شودر پیدا ہوئے۔ گویا شودر سب سے نچلی ذات ہے اور یہ ذاتیں انسان کی بنائی ہوئی نہیں ہیں بلکہ خدا کی طرف سے مقدر کر دی گئی ہیں۔ کوئی ذات اپنی حد سے تجاوز کر کے کسی دوسری ذات میں ضم نہیں ہوسکتی۔ شری رام ایک عظیم لیجنڈری ہیرو اور وشنو کے اوتار کی حیثیت کے باوجود 'چھتری' (کشتری) ہیں۔ 'کرم' (عمل) کے نظریے کے مطابق اس زندگی میں جس نے بہتر اعمال کیے یا نیکیاں کمائیں اس کا بدلہ اسے دوسرے جنم میں ملتا ہے۔ جسے تناسخِ ارواح کے نام سے موسوم کیا گیا ہے۔ یا تو بندے کو تناسخ سے نجات مل جاتی ہے یا وہ اعلیٰ یا ادنیٰ ذات میں پیدا ہوکر اپنے کرموں کا پھل پاتا ہے۔

کیکئی کے دیے ہوئے وعدے پر شری رام، اپنے چھوٹے سوتیلے بھائی لکشمن کے لیے تاج وتخت چھوڑ دیتے ہیں اور بارہ برس کا بن باس قبول کر لیتے ہیں۔ لکشمن ماں کے جذبات کا خیال رکھتے ہوئے بادلِ ناخواستہ راج پاٹ سنبھال لیتے ہیں لیکن تخت پر شری رام کے پاؤں کی کھڑاؤں کو ایک علامت کے طور پر رکھ دیتے ہیں کہ اصلاً اس کے حق دار شری رام ہیں۔ بھائیوں کے درمیان رشتۂ محبت کی یہ ایک نادر مثال ہے۔ بن باس میں شری رام ایک ہرن کا پیچھا کرتے ہوئے دور نکل جاتے ہیں اس اثنا میں راون دھوکہ دے کر سیتا جی کو لنکا بھگا لے جاتا ہے۔ ہنومان جی کی مدد سے ایک زبردست جنگ ہوتی ہے۔ لنکا میں آگ لگ جاتی ہے اور سیتا جی کو چھڑا لیا جاتا ہے۔

شری رام کے کردار میں جو عہد کی پاسداری، بھائی کے تئیں محبت کے جذبات، بیوی کے لیے بے پناہ اخلاص اور قربانی کا جذبہ، عوام کی فلاح و بہبود کے لیے فکرمندی، خیر و نیکی کے تحفظ اور بدی سے پیکار کے لیے مستعدی، خلق، رواداری اور رشتوں کا احترام وغیرہ ایسی خوبیاں ہیں جو مشکل ہی سے کسی ایک انسان میں یکجا ہوتی ہوں۔ اسی لیے شری رام کی شخصیت ایک اسطور اور ایک لیجنڈ کی مانی جاتی ہے۔ وہ بہ یک وقت ایک انسان بھی ہیں اور اوتار بھی۔ ہندوستانی آداب زندگی میں شری رام کا کردار ایک تہذیبی اور اجتماعی علامت کے طور پر بھی سمجھا جاتا ہے۔ اس کردار

کو ایک مثالی کردار کے طور پر تلسی داس جی نے، رام چرت مانس، کی منظوم تخلیق کی۔ رام چرت مانس اور والمیکی کی رامائن میں یہی فرق ہے کہ تلسی داس نے عوامی زبان میں اس کی بازتشکیل کرکے مقبول عام بنا دیا۔ شری رام عہدِ وسطیٰ کی بھگتی شاعری سے لے کر موجودہ زمانے کے ہندوستانی ادب تک میں ایک اسطور کے طور پر اخذ کیے جاتے ہیں۔ ایک خوش گوار خاندانی زندگی کے لیے بھی شری رام کی زندگی اوران کے اطوار بہترین رہ نمائی کرتے ہیں۔ ہندوستانی قومی سطح پر بھی وہ مضبوط قوتِ ارادی کی مثال ہیں۔ جن کے یہاں سب سے اہم چیز discipline ہے۔ جو حقوق وفرائض پر قائم رہنے کی تلقین کرتے ہیں۔ دھرم پر چلنے، تشدد، ظلم، آشتی اور استحصال کے خلاف محاذ آرائی کی تاکید کرتے ہیں۔

اوڈیسی کے کردار میں بھی قوتِ ارادی، نیکوکاری، رشتوں کے احترام، ظلم کے خلاف نبرد آزمائی، عورت کی عفت کے تحفظ اور لحاظ، بیوی سے محبت اور قربانی کا جذبہ، مقصد کے لیے جان دینے سے بھی گریز نہ کرنا جیسی خوبیاں شری رام کے کردار ہی کی یاد دلاتی ہیں۔ رامائن میں سیتا کو دشمنوں سے بچایا جاتا ہے اوڈیسی میں اوڈیسیس ہیلن کو شکنجے سے آزاد کراتا ہے اور شری رام کی طرح ایک فاتح ہو کر لوٹتا ہے۔

ہندوستانی تناظر میں 'مہابھارت' بھی رہ نما اصولوں کا ایک دستور ہے۔ اس میں ارجن ایک نیک نفس اور جری کردار کے طور پر ابھرنے والا فرد ہے، جس کی مذہبی حیثیت مسلم ہے۔ شری کرشن جو نیکی اور خیر کا نمائندہ ہیں۔ پانڈو کی ہمنوائی کرتے ہیں۔ کیونکہ پانڈو حق پر تھے۔ کوروؤں کے مقابلے میں پانڈو اپنی قوت اور افرادی قوت کے لحاظ سے کم تھے لیکن ارجن اور شری کرشن جیسی لیجنڈ ہستیاں ان کی پشت پر تھیں اس لیے فتح بالآخر خیر کی ہوتی ہے۔ کرشن کا فلسفہ بھی عمل پر بنیاد رکھتا ہے۔ مہابھارت کے ذریعے ہم ہندوستانِ قدیم کے اقدار، روایات اور رسوم کے بارے میں آگہی حاصل کرتے ہیں مہابھارت آئینہ ہے ہندوستان کے قدیم مذہب، اخلاقی ضابطوں، قدیم تاریخ، اساطیر، اور پوری سماجی عضویت Social organism کا۔ ہم اسے یہاں کے باشندوں کے اجتماعی ذہن کی تجسیم بھی کہہ سکتے ہیں۔ مسٹر نویدتا کہتی ہیں:

.. If we want to follow Indian mythology from its

dim beginnings to its perfect maturity through all its multiform intermediate phases we can not have a better guide than Mahabharat.[17]

ترجمہ:

اگر ہم ہندوستانی دیومالا کی دھند میں اٹی ہوئی شروعات سے اس کی مکمل پختگی تک کے بارے میں جاننا چاہتے ہیں جو کئی متنوع قسم کے درمیانی مراحل گزر کر آئی ہے تو مہابھارت سے بہتر اور کوئی چیز ہماری رہ نمائی نہیں کر سکتی۔

سسٹر نویدتا نے مہابھارت کی مائی تھولوجی کو living mythology زندہ دیومالا کہا ہے جس نے پورے ہندوستان کے عوام کو ایک رشتۂ اتحاد میں باندھ کر رکھا ہے جس نے زندگی بسر کرنے کے طریقوں میں ضبط اور قرینہ پیدا کیا۔ ان کا یہ بھی خیال ہے کہ دوسرے اساطیر کا اتنا بڑا اثر ہندوستانی سماج پر نہیں پڑا جتنا مہابھارت کا پڑا ہے۔ مہابھارت کے اساطیر عوام الناس کے ذہنوں میں جڑ پکڑے ہوئے ہیں۔ جب کہ دوسرے اساطیر کچھ عرصے کے لیے اپنے وجود کا احساس دلا کر دھوئیں کی طرح ہوا میں تحلیل ہو جاتے ہیں۔ پھر ان کا کوئی نشان باقی نہیں رہتا۔ وہ بنگلہ کی ایک کہاوت بھی اس سلسلے میں بیان کرتی ہے کہ:

Whatever is not in the Mahabharat in not to be found in the land of Bharata (India).[18]

ترجمہ:

وہ جو کچھ کہ مہابھارت میں نہیں ہے۔ وہ گویا ہندوستان کی سرزمین پر نہیں ہے۔

یونان، مصر اور ہندوستان میں اساطیری قصوں کی شروعات زبانی روایت سے ہوتی ہے۔ یہ کب تخلیق ہوئے۔ کتنے ذہنوں نے ان میں ترمیم اور اضافے کیے۔ اپنی آخری شکل تک پہنچتے پہنچتے کتنے زمانے صرف ہوئے۔ ان سوالات کے جواب ملنا تقریباً ناممکن ہے۔ یہ ضرور ہے کہ یونان میں تمام اساطیر کو 'ادب' ہی کہا جاتا تھا۔ ہومر اور ہیسیڈ جن کے رزم نامے 8 صدی قبل مسیح سے تعلق رکھتے ہیں ان اساطیر کے ماخذ ہیں، بعد ازاں یہ سارے اساطیر جن کی جڑیں،

مختلف تہذیبی علاقوں میں دستیاب ہیں تمام انسانوں کے لیے ایک ہمیشہ جاری رہنے والے سرچشمہ، علم کا مرتبہ رکھتے ہیں نیز تمام انسانی وجود کے لیے ان کی حیثیت ایک مستقل نمونے کی ہے۔ ان اساطیر نے مختلف فنون کو بھی ماڈل فراہم کیے۔ رزمیے اور ڈرامے کی ایجاد کا سہرا بھی انھیں اساطیری قصوں کے سر ہے۔ علاوہ اس کے دنیا کے تمام بیانیہ قصوں کے پیچھے بھی انھیں اساطیر کی روایت نے بڑا کام کیا ہے۔ Fables اور حیوانیوں Bestiaries میں پرندوں اور پودوں کو جس طرح انسانیا یا humanised کیا گیا ہے۔ ان کی جڑیں بھی اساطیر ہی میں ملتی ہیں۔ پروفیسر عتیق اللہ نے لکھا ہے:

> علی العموم حیوانیے کا مقصد اخلاقی تربیت اور زہد وخدا ترسی کی تعلیم دینا ہے۔ جانور محض اپنی خیالی یا حقیقی شبیہ میں جانور ہیں مگر ان کے حرکات اور رویے علامتی نوعیت رکھتے ہیں۔ جیسے:
>
> ''(قُقنس) کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ یہ ایک لافانی فرضی پرندہ ہے اسے عنقا بھی کہتے ہیں۔ ایک روایت کے مطابق پانچ سو برس تک زندہ رہتا ہے اور پھر اپنے آپ کو آگ میں بھسم کر دیتا ہے مگر اپنی توفیق سے بعدہٗ از سر نو زندہ ہو جاتا ہے ہر بار زندہ ہونے کی بنیاد پر ہی اسے زندہ جاوید کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔ قُقنس کی طرح یونیکارن unicorn بھی گھوڑے سے مماثل ایک خیالی جانور ہے، جس کا جسم تو گھوڑے کا ہے مگر سر کے بیچوں بیچ ایک سینگ اُگا ہوا ہے اسی لیے اسے ایک شاخ بھی کہا جاتا ہے۔
>
> اس قسم کے حیوانیے قرونِ وسطیٰ میں کافی مقبول تھے۔ ان کا ماخذ ایک یونانی رسالہ مسمیٰ بہ pliysiologus بمعنی فطرت پرست ہے۔ جس کا زمانۂ تصنیف دوسری اور تیسری صدی بعد مسیح سے تعلق رکھتا ہے۔ یہ تصنیف تقریباً 50 حیوانی محاضراتی مثالیوں fables پر مشتمل ہے۔ ان مثالیوں کے کردار بھی علامتی نوعیت کے ہیں۔ عیسائی اخلاقیین ومبلغین نے انھیں

عامۃ الناس کی تربیتِ نفس کی غرض سے اپنے مواعظ میں کام میں لیا ہے۔

ہیروڈوٹس نے پانچویں صدی ق م. میں حیوانیوں کا ایک مجموعہ مرتب کیا تھا جو زبانی روایتوں سے ماخوذ تھا۔ ایک صدی کے بعد ارسطو کا مرتبہ historia animalism بھی اسی نوع کے حیوانیوں کا ایک مجموعہ ہے۔

وہ پلوٹارک ہی تھا جس نے سب سے پہلے جانوروں اور دینیاتی علامتیت کے مابین رشتے کی توضیح کی تھی۔ اس نے یہ تصور اہلِ مصر کے اس عقیدے سے اخذ کیا تھا کہ جانور خداؤں کے تعلق سے سرّی صداقتوں کا علم رکھتے نیز ملہم غیب ہوتے ہیں۔ 19

عہدِ وسطیٰ میں تاریخی یا نیم تاریخی افسانوی رزمیے لکھے گئے تھے وہ آئس لینڈ یا ناروے کی بلند و بالا شخصیات کے کارناموں سے متعلق تھے۔ ادب کی اصطلاح میں SAGA (طویل داستان) کہا جاتا ہے۔ ساگا عموماً ہماری داستانوں کی قصہ در قصہ ڈھیلے ڈھالے پلاٹ پر مبنی ہوتا ہے۔ ایسے ساگا بھی ہیں جو کئی جلدوں پر مشتمل ہیں (جیسے داستانِ امیر حمزہ 46 جلدوں پر مشتمل ہے) اور جن میں کسی ایک خاندان کی کئی پشتوں کی مبسوط داستان بیان کی گئی ہے۔ ساگا اس داستان کو کہا جاتا ہے جس میں ایک ایسے ہیرو کی مرکزی حیثیت ہوتی ہے۔ جسے دوسرے لفظوں میں lagend کا نام بھی دیا جاسکتا ہے۔ عہدِ وسطیٰ کے ان آئس لینڈی بیانیہ فکشن کی تین اقسام ہیں:

کسی بادشاہ کے سوانح پر لکھے گئے ساگا — 1 King's Sagas

سورماؤں پر لکھے گئے ساگا — 2 Legendary Sagas

آئس لینڈی ساگا — 3 Sagas of Icelanders

ان ساگاؤں کی ایک خصوصیت یہ بھی تھی کہ انھیں داستانوں کی طرح عوام کے سامنے عوام کی تفریح کے لیے سنایا جاتا تھا۔ چونکہ ان کا خاص مقصد تفریح مہیا کرنا تھا اس لیے انھیں 'ساگا برائے تفریح' (Sagnaskemmtun) کہا جاتا تھا۔

ساگا لکھنے والوں یا سنانے والوں میں کئی پادری بھی شامل تھے۔ کیونکہ ایسے ساگاؤں کی تعداد بھی کافی ہے جو مذہبی ہستیوں پر لکھے گئے تھے۔ انھیں Hagiography کے ذیل میں رکھا

جاتا ہے۔لیکن عقیدت کا گہرا رنگ چڑھنے کے بعد یہ ایک افسانوی تحریر کی شکل لے لیتے ہیں۔ان ساگاؤں کی بھی ایک بڑی تعداد ہے جو تاریخی شخصیات پر تیار کیے جاتے ہیں لیکن عقیدے کے تحت لکھنے کی وجہ سے یہ داستانیں رومانی اور نیم تاریخی پیرایہ اختیار کر لیتی ہیں۔اس قسم کے بیانیہ کو Histriography کا نام دیا گیا ہے۔

ان ساگاؤں میں روایتی نظموں اور ان کے موضوعات کا گہرا اثر ہے۔ ماضی کے دیومالائی اور Legendary themes سے انھوں نے بہت کچھ اخذ کیا ہے۔اسنوری اسٹرلوسن کی (1225) Edda اس کی ایک نمایاں مثال ہے۔ایڈا ایک ساتھ بہت سی کہانیوں کا مجموعہ ہے جو اُن قدیم دیومالائی نظموں پر مبنی ہے جن میں شمال کے قدیم دیوتاؤں کو بنیاد بنایا گیا تھا۔اس کے علاوہ اور اس کے بعد ساگاؤں کا ایک غیر مختتم سلسلہ ہے جو پورے عہدِ وسطیٰ پر محیط ہے۔

ساگاؤں کے حجم، قصہ در قصہ تکنیک، رومانی اسلوب، سمعی روایت اور مہماتی کارناموں کا تقابل ہماری داستانوں سے کیا جا سکتا ہے۔ ہماری اکثر داستانوں میں عقیدت کا گہرا رنگ چڑھا ہوا ہے لیکن شراب، شباب جادو ٹونا، اوہام، اور لہو ولعب جیسی چیزیں ان کی مذہبی قسم کی مہم جوئی کو بے معنی بنا دیتی ہیں۔ ہم اپنی داستانوں کو Sagas ہی کی طرح تفریحی ادب کے ذیل میں رکھ سکتے ہیں۔ ہمارے داستانی ادب اور اساطیری ادب میں کئی طرح کی مماثلتیں ہیں۔مثلاً:

1 دونوں کا منبع انسان کی وہ غیر معمولی ذہنی صلاحیت ہے جسے تخیل Imagination کہتے ہیں۔
2 دونوں حقیقت سے زیادہ حقیقت سے پرے خواب زا اور طلسماتی دنیا کی نمائندگی کرتے ہیں۔
3 دونوں کے لیے کسی منطقی سند و تصدیق کی ضرورت نہیں کہ دونوں ہی بنیادی طور پر ادبی کارنامے ہیں
4 داستان کا فن اسطور سازی کا فن ہے۔
5 داستانوں میں دیوی دیوتا نہیں ہوتے لیکن تائید غیبی کی نوعیت بھی معجزے سے کم نہیں ہوتی۔
6 اساطیر میں بھی ایسے دیوی دیوتاؤں کی کمی نہیں جو خیر کی نمائندگی کرتے ہیں۔شیاطین، بدی کے پیکر اور راکششوں کا بھی خاص کردار ہوتا ہے جو اپنی طاقت میں خیر کے نمائندہ دیوی دیوتاؤں سے کم نہیں ہوتے لیکن اساطیر کی طرح داستانوں میں بھی بالآخر فتح خیر کی ہوتی

ہے۔ یونانی رزمیوں اور داستانوں کا تقابلی مطالعہ عزیز احمد نے بھی کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

ادب میں ساحری ادب کی صبح کاذب کے ساتھ در آئی۔ 'ایلیڈ' کھرا کھرا 'رزمیہ ہے جس کے کردار یا انسان ہیں یا دیوتا۔ لیکن دیوتا انسانوں سے زیادہ مشابہ ہیں۔ یہ یونانی مذہب اور یونانی علم الاصنام کی بڑی خصوصیت تھی کہ انھیں دل سے انسان اور اس کی کمزوریوں اور کبھی کبھی اس کی خباثتوں سے زیادہ حسین نہیں معلوم ہوتی تھی۔ لیکن 'اوڈی سی' میں رزمیہ رفتہ رفتہ داستان بن جاتا ہے۔ بزم کو رزم پر، عشقیہ عنصر کو شجاعت پر، سیاحی اور آوارہ گردی کو ایک ہی مرکزی جنگ پر فوقیت مل جاتی ہے۔

سرس جادوگرنیوں کی رانی ہے اور بہت سی حسین جادوگرنیاں جو خوبصورت بھی ہیں، بدہیئت بھی، جن کا مشرق اور مغرب کے ادب اور رومان پر راجک ہے، سرس ہی کے نقش قدم سے پیدا ہوئی ہیں۔ رس ہی فاتا مور گانا یا غول بیابانی ہے۔ وہی اسپنسر کی 'ڈویسا' اور فتاحی کی 'غیر' ہے۔ وہی کیٹس کی 'ظالم حسینہ' ہے۔ وہ شجاع اور بہادر جنگجو سرداروں کو پھسلا کے لے جاتی ہے، کبھی انھیں جانور بنا دیتی ہے، انھیں گرفتار کرا دیتی ہے، کبھی ان کا دھڑ نصف پتھر کا ہو جاتا ہے۔ یہ ایک طرح سے عورت کی ذات اور اس کی جنت پر طنز ہے۔ قرون وسطیٰ میں تقریباً ہر عورت میں جادوگرنی کے کچھ نہ کچھ خصائص نظر آ ہی جاتے تھے۔

'اوڈی سی' سے طلسمات کی بہت سی داستانیں فارسی 'ہزار انسان' میں منتقل ہوئی ہیں۔ سند باد کی بہت سی کہانیاں اسی ذریعے سے آئی ہیں، یک چشم ویوسائکلوپ کا اصلی وطن اوڈی سی اور یونانی ڈراما ہے۔ پیر تسمہ پا بھی یونانی نژاد ہے لیکن 'ہزار انسان' سے جب 'الف لیلہ ولیلہ' کی تعمیر ہوئی تو بہت سے عربی عناصر ایسے شامل ہو گئے جن کی بنیاد یونانی یا عجمی نہیں بلکہ کتاب الاغانی کی طرح خالص عربی تھی اور ہارون الرشید کے زمانہ کا

بغداد اسی سحر کا بند، اس کی روک بن گیا۔ اگر چہ سحر کو پھر بھی بڑی اہمیت حاصل ہے۔

اس کے بعد مشرق میں ساحری کے افسانوں کا ارتقا عربی مزاج اور یونانی عجمی مزاج کی کشمکش سے معمور ہے۔ اس لڑائی میں عجمی عنصر کو بالآخر فتح ہوئی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ عجمی مزاج مقابلتاً زیادہ زوال پسند تھا اور وہ قومی اور ملی انحطاط کے زمانہ میں زیادہ نمایاں ہوا۔ عربی مزاج کی آخری جھلک میر امن کے 'باغ و بہار' میں نظر آتی ہے، جس میں الف لیلہ ولیلہ کا 'انسانی ٹھہراؤ' کچھ کچھ باقی ہے۔ 'فسانۂ عجائب' خالص عجمی قسم کی چیز ہے۔ 20

داستان اور دیو مالا کا تقابلی مطالعہ کرتے ہوئے ممتاز حسین نے معرکے کی باتیں کہی ہیں۔ انھوں نے یہ کہتے ہوئے کہ ہماری داستانوں کا خاندان اپنی ابتدائی منزلوں میں اساطیری ادب یا دیو مالاؤں سے ملتا ہے۔ داستان اور دیو مالا کا تخلیقی سرچشمہ ایک ہی ہے۔ ان کے خیال کے مطابق:

> انسان اپنے شعور کی ابتدائی منزلوں میں فطرت کو یاد ہر کوئی اپنے ہی پر قیاس کیا کرتا تھا۔ وہ فطرت کو غیر ذات تصور نہیں کرتا تھا۔ اس لیے اس زمانے میں انسان کا ادراک فطرت بھی من وتو کے رشتے کا یا داخلی تھا نہ کہ خارجی جس میں فطرت کو اپنی ذات کے بالمقابل غیر ذات تصور کیا جاتا ہے۔ وہ فطرت کو انہی خصوصیات اور اپنی ذات کو فطرت کی خصوصیات کے آئینے میں دیکھتا۔ چنانچہ یہی سبب ہے کہ وہ فطرت کے ہر مظہر کو شخصیت یا انسانی صفات سے متصف کرتا۔ چاند سورج خاک و باد آگ پانی ان میں سے ہر ایک کو دیوی دیوتا قرار دیتا جو کہ انسانوں کی طرح زندگی گزارتے اور جو حادثات کہ ان کی حرکت سے وجود میں آتے وہ انھیں کسی غیر شخصی اور مجرد اصول کا پابند یا نتیجہ نہ ٹھہراتا بلکہ ان کی شخصیت یا قوت ارادی کا نتیجہ سمجھتا۔ اس طرح اس کی نظر میں ہر حادثہ اپنی جگہ پر

منفرد ہوتا۔ نہ صرف منفرد شخصیت سے سرزد ہوتا بلکہ اپنی جگہ پر بھی منفرد ہوتا، کیونکہ اس کا تعلق کسی سلسلہ اسباب سے نہ ہوتا۔ وہ حادثہ کیفیاتی خصوصیات کا حامل ہوتا نہ کہ کمیاتی خصوصیات کا۔ اس کے اسی طریق فکر کو دیومالائی شاعرانہ (mythopoetic) طریق فکر کہا جاتا ہے۔ وہ ہر واقعہ کو کسی دو شخصیتوں کی کشمکش یا ٹکراؤ کا نتیجہ سمجھتا نہ کہ کسی غیر شخصی اور مجرد اصول کے سلسلۂ عمل کا نتیجہ۔ چنانچہ یہی سبب ہے کہ دیومالائی ادب میں مظاہر فطرت کا کوئی خارجی تجزیہ پیش نہ کیا جاتا کہ اسے دور حاضر کی سائنسی تحقیقات کی روشنی پر کہا جاسکے۔ وہاں تو صرف شاعری اور ڈرامہ ہے جس میں نفسیاتی حقائق ہیں نہ کہ طبعیاتی سائنس۔ لیکن ایسا وہ خود نہیں سوچتا، وہ اپنے اسی گیان پر جس میں تخیل کی بے پناہ قوت شامل ہوتی حقیقت کا اعتبار کرتا اور اس کا ادراک کبھی عالم خواب میں کرتا تو کبھی غش یا بے خودی کے عالم میں دیوتاؤں سے محو گفتگو ہوکر۔ آج شاید آپ اس کے اس دھیان گیان اور عالم خواب کی باتوں کو زیادہ اہمیت نہ دیں اور یہ کہہ کر ٹال دیں کہ یہ سب خواب و خیال کی باتیں ہیں لیکن اس وقت کے انسانو ں کے لیے عالم خواب بھی اتنا ہی حقیقی تھا جتنا کہ عالم بیداری۔ زندگی اتنی ہی حقیقی تھی جتنی کہ موت کے بعد کی زندگی، اور فوق الفطرت دنیا اتنی ہی جاندار اور حقیقی تھی جتنی کہ فطری دنیا اور بعض اقوام کے دیومالاؤں میں تو دیوتاؤں کی زندگی انسانوں کی زندگی سے زیادہ اہم دکھلائی گئی ہے کیونکہ دیوتا لافانی تھے اور انسان فانی۔ پھر بھی چونکہ ان دیوتاؤں کا تصور مادی ہے اس لیے ان کے اعمال و افعال میں حیات انسانی ہی کا رس اور نچوڑ ہے اور وہ کہانی ہماری آپ کی کہانی معلوم ہوتی ہے۔ انھیں کہانیوں میں ایسے انسان بھی ابھرتے ہیں جو کہ لافانی دیوتاؤں کی کلائیاں موڑ کر خود امر بن جاتے ہیں۔ مزدک اور پرامیتھیس انھیں انسانوں میں سے ہیں یہاں یہ بات بھی قابل ذکر ہے کہ

> جہاں انسانوں میں خیر و شر دونوں کی طاقتیں چھپی ہوئی ہیں وہاں ان دیوتاؤں میں بھی خیر و شر دونوں کی طاقتیں ملتی ہیں۔ چنانچہ جب ان کا معرکہ ہوتا ہے تو خیر و شر کی طاقتوں کا بٹوارا ان دونوں کے درمیان ہوتا ہے نہ کہ دیوتا ایک طرف اور انسان ایک طرف ہوتے ہیں۔ 21

داستانوں کی وہ تخیلاتی اور خواب آور دنیا جو اساطیر کی غیر حقیقی دنیا سے پوری طرح ملتی جلتی ہے۔ فوق الفطری ہونے کے باوجود اس ادبی مذاق کی حامل ہے جس میں ہر دور کے انسان کے لیے طمانیت کی راہ مہیا ہے:

> داستانوں پر سب سے بڑا اعتراض یہ ہے کہ ان کی تعمیر و تشکیل سرے سے غیر فطری عناصر سے ہوئی ہے۔ جن، دیو، پریاں، جادوگر، سحر، اسم اعظم، اسم تسخیر، لوح، نقش، قلبِ ماہیت — اور ان سب کے ساتھ ایسے مرد جو طاقت، جواں مردی، جرأت، ہمت، جود و سخاوت، محبت، ایثار، ہر چیز میں عدیم المثال ہیں اور ایسی عورتیں جن کے حسن و محبوبی کی دونوں جہانوں میں نظیر نہیں۔ یا ایسے انسان جو بدی کا مجسمہ ہیں اور ساری بدیاں ان میں بیک وقت جمع ہیں ایک بڑی سے بڑی مہم کو سر کرتا ہے، ہفت خواں طے کرتا ہے، اور اپنی مرادِ عشق کو پہنچتا ہے، اور دوسرا اپنی ساری غیر معمولی قوتوں کے باوجود پہلے سے متصادم ہوتا ہے تو روسیاہی نصیب ہوتی ہے۔ دانا و بینا، اُلّو، واعظ و ناصح طوطے، فصاحت و بلاغت کے دریا بہانے والی مچھلیاں، ہمدرد و ہم راز گیدڑ، غرض ایسی بے شمار باتیں جو ہمارے مشاہدے میں آتی ہیں نہ تصور و تخیل کے احاطے میں آتی ہیں نہ اس دنیا کے حقائق ہیں۔ نئے زمانے کا نقاد ان سب چیزوں کو غیر فطری کہتا ہے اور اسی بنیاد پر سوختنی اور دریدنی ہونے کا حکم لگاتا ہے لیکن مشکل یہ ہے کہ یہی غیر فطری عناصر داستان کے فطری عناصر ہیں۔ انہی سے داستان داستان ہے۔ یہ نہ ہو تو داستان داستان نہ رہے اور داستان کی یہ ساری

خصوصیتیں تخیل کی رفعت اور بلند پروازی اور فکر اور تصور کی ندرت اور جدت طرازی کا کرشمہ ہیں۔ تخیل داستانوں کو نئے سے نئے رنگوں میں رنگتا اور تحیر آفریں اور پر ہیئت واقعات سے بزم کی شمعیں جلاتا اور رزم کی صف آرائیاں کرتا ہے۔ اس رنگین، انوکھی، حیرت و استعجاب اور رفعت و شکوہ والی دنیا اور تخیل کی بلند پروازی اور جدت طرازی میں لازم وملزوم کا رشتہ ہے، اور یہی دونوں لازم وملزوم مل کر داستان کے فن کی تخلیق کرتے ہیں۔ یہی دو چیزیں داستان کا پورا فن ہے اور اس لیے ان کی موجودگی داستان کو فن سے عاری نہیں بناتی بلکہ حقیقت یوں ہے کہ یہ دونوں چیزیں نہ ہوں تو داستان فن کے لوازم سے عاری ہو جائے۔ 22

اساطیر کی طرح داستانوں میں بھی زندگی کے نقش ہائے رنگ رنگ کا مظاہرہ دیکھا جاسکتا ہے۔ مظاہرہ اس لیے کہ یہ رنگ بہت گہرے، بہت اُبھرے ہوئے اور بہت چکاچوند کرنے والے ہیں۔ نیکی اگر ہے تو وہ اپنی انتہا پر بدی اپنی انتہا پر۔ کسی محبوبہ یا معشوقہ کی خوبصورتی ہے تو عدیم المثال، کوئی اپنی طاقت میں نا قابلِ تعین حد تک توانا اور جری، عیاروں کی عیاری، جادوگری کی جادوگری، دھوکہ، فریب، انسانیت، ہم دردی، دردمندی، وفا، بے وفائی، ستم پیشگی، بوس و کنار، عفت وعصمت کی پاسداری، عشوہ وناز، وصل کی تڑپ، مردانگی دکھانے میں طاق، عشق اور ہوس میں کوئی فرق نہیں۔ جس دوشیزہ کو دیکھا اس پر فریفتہ ہو گئے۔ دوشیزائیں یرغمال بھی ہوتی ہیں۔ ان سے نکاح بھی کیے جاتے ہیں۔ انھیں کنیز کا رتبہ بھی دیا جاتا ہے۔ انھیں بھلا بھی دیا جاتا ہے۔ لیکن اگر صرف اتنا ہی ہوتا تو داستان یا اساطیر ہمارے ادب میں کسی مقام کے مستحق نہیں ہوتے، اوپر لکھی ہوئی صورتِ حال تو حقیقت کا محض ایک پہلو ہے۔ ان کی تہذیبی قدر کی خاص وقعت ہے۔ کلیم الدین احمد نے اس ضمن میں جن خیالات کا اظہار کیا ہے۔ وہ بے حد وقیع ہیں:

امیر حمزہ اور ان کی جماعت والے نیکی کے پتلے ہیں۔ اس سے یہ نتیجہ نکل سکتا ہے کہ طلسم ہوش ربا' میں جتنے کیریکٹر ہیں وہ کسی مخصوص شخصیت کے حامل نہیں۔ یہ درس نہیں جتنے اہم اشخاص ہیں ان میں عام مشابہت کے

ساتھ ان کی چند ذاتی خصوصیات بھی ہیں جو انھیں ایک دوسرے سے ممیز کرتی ہیں۔ ہاں 'طلسم ہوش ربا' میں اس قسم اور اس پایہ کی کردار نگاری تو البتہ نہیں جو ہمیں شیکسپیئر یا سوفوکلیس کے ڈراموں میں ملتی ہے۔ وہ تو 'چیزے دگر' ہے اور اس 'دوسری چیز' کا 'طلسم ہوش ربا' میں وجود ممکن ہی نہیں۔ پھر بھی اشخاص قصہ ایک سانچے میں بنے ہوئے نہیں ہیں۔

امیر حمزہ کو لیجیے۔ ان کے ظاہری و باطنی اوصاف انھیں دوسروں سے کس قدر بلند مرتبہ اور ممتاز بناتے ہیں؟ ان کی بزرگ شخصیت میں سارے انسانی اور اخلاقی محاسن مجتمع ہیں۔ اگر باطنی اوصاف نہ ہوتے تو بھی چند خارجی علامتوں کی وجہ سے ان کی ذات دوسروں سے ممتاز نظر آتی۔ وہ حربے جو انھیں بزرگوں سے ملے ہیں اسم اعظم اور حرز ہیکل جن کی وجہ سے ان پر جادو نہیں اثر کر سکتا، بارگاہ سلیمانی، اشقر دیوزاد، ان کا نعرہ جس کی آواز چونسٹھ کوس تک جاتی ہے یہ ساری چیزیں انھیں کے ذات کے ساتھ مخصوص ہیں۔ ان کی شاندار فتحیں اپنی آپ مثال ہیں۔ اسی طرح سرداران دست راست میں بدیع الزماں، نورالدھر، اسد، اور سرداران دست چپ میں علم شاہ، قاسم، ایرج اپنی الگ الگ شخصیت رکھتے ہیں۔ لندھور بن سعدان، بہرام، شاہزادہ کرب مقبل، امیر حمزہ کے قدیم وفاداروں اور جاں نثاروں میں ہیں اور ایک دوسرے سے ظاہری و باطنی خصوصیات میں مختلف ہیں۔ غرض امیر حمزہ اور ان کے اہم سرداروں کی شخصیتیں قصہ کی ضرورتوں کو مدنظر رکھتے ہوئے کافی طور پر واضح کردی گئی ہیں۔ یہ کیریکٹر انفرادی بھی ہیں یا عالمگیر بھی۔ اس وجہ سے ان کی دلچسپی اور معنی خیزی بہت بڑھ گئی ہے۔ 23

اردو داستانوں اور اساطیر کا تقابلی مطالعہ کیا جائے تو ہم اسی نتیجے پر پہنچیں گے کہ یونانی، مصری اور چینی وغیرہ اساطیر ایک خاص علاقے کے تہذیبی مرقع کشائی کرتے ہیں۔ جب کہ اردو داستانوں کی تہذیبی دنیا ہندوستان سے لے کر عرب و عجم ہی نہیں وسط ایشیا تک پھیلی ہوئی

ہے۔ یہ تہذیبی رنگارنگی، عقائد میں یہ تنوع، جغرافیائی صورتِ حال کی بوقلمونی، عمارات، اسلحہ جات، رسومات کی ادائیگیوں میں گوناگونی اور قسم قسم کے تہواروں، اجتماعات اور جشن کے اہتماموں کی نظر فریبی ہمیں بار بار حیرت اور استعجاب میں ڈال دیتی ہے۔ مصری اور ہندوستانی اساطیر ان ادوار کی پیداوار ہیں جب فطرت ہی مذہب تھی۔ جن دیوی دیوتاؤں کی تخلیق کی گئی وہ سب کسی نہ کسی فطرت کی نمائندگی کرنے والی طاقت سے منسوب کیے گئے ہیں۔ کثرت پرستی (بت پرستی) ان ادوار کی تہذیبی زندگی کی خاص پہچان تھی۔ لہٰذا مغربی ادب اناجیل کے قصوں اور یونانی و رومی اساطیر سے علامتوں کو اخذ کرنے میں کوئی تامل نہیں کرتا۔ جب کہ عیسائی عقیدے کے لحاظ سے بت شکن اور وحدانیت پرست کہلاتے ہیں۔ ایسا بھی ہے کہ عربوں کا ایک دور بت پرستی اور اوہام پرستی میں گزرا ہے۔ لیکن عرب اور یونان، مصر اور ہندوستان کے بتوں میں یہ فرق ہے کہ عرب کے بتوں کے پیچھے کوئی اساطیر نظام کارفرما نہیں ہے۔ وہاں کے بتوں کے نام ضرور ہیں لیکن ان سے وابستہ کوئی حکایتیں موجود نہیں ہے۔ مثلاً قرآن مجید میں ان آٹھ بتوں کا ذکر آیا ہے جنھیں اہل مکہ دل و جان سے عزیز رکھتے تھے اور ان کی بندگی کو کامیابی و کامرانی کی دلیل گردانتے تھے۔ ان آٹھ بتوں کے نام ہیں:

ود، سواع، یغوث، یعوق، نسر، لات، منات، عزیٰ

اِن بتوں کے بارے میں مختلف رائیں ہیں "بعض کہتے ہیں کہ قابیل ابنِ آدم کی اولاد کے یہ نام ہیں جن کے مرنے کے بعد ان کے بت بنائے گئے تھے۔ بعض کہتے ہیں کہ قوم نوحؑ میں سے چند نیک آدمی تھے جن کے یہ بت بنائے گئے۔ بعض کہتے ہیں کہ ادریس کے پانچ بیٹے تھے جن کے نام (ود، سواع، یغوث، یعوق اور نسر) تھے"۔ [24]

انھیں کے نام پر یہ بت بنائے گئے تھے۔ اس ضمن میں سرسید نے کچھ بلیغ اشارے کیے ہیں کہ دراصل:

> بت پرست یہ سمجھتے تھے کہ خدائے تعالیٰ نے کواکب کو مدبر بنایا ہے اور ان میں روحانیت بھی مانتے تھے اور اسی لیے ان کی پرستش کرتے تھے کہ خدا سے ان کے سفارشی ہوں اور ارواح طیبہ اور ارواح خبیثہ کو مؤثر امور

کائنات سمجھتے تھے اور اسی لیے ان کی پرستش کرتے تھے، تاکہ وہ مہربان ہوں اور ان کی مضرت سے محفوظ رہیں اور اپنے خیالات کے موافق ان کی مورتیں بناتے تھے اور نیک اور خدارسیدہ آدمیوں کی بھی مورتیں بنا کر ان کی پرستش کرتے تھے اور ان کی ارواح سے اپنی حاجات مانگتے تھے جیسے کہ اس زمانے میں اولیاء اللہ کے مزارات متبرکہ سے حاجات مانگی اور منتیں مانی جاتی ہیں۔ بس اس خیال سے مختلف صورتوں کے بت، بت پرستوں نے بنائے تھے جن کی وہ پرستش کرتے تھے۔25

سرسید نے یہ واضح کیا ہے کہ عرب بھی اہلِ ہند کی طرح اپنے مقدرات کو ستاروں سے جوڑتے تھے، ستارے چونکہ آسمان میں ہیں اور آسمان ہی عدم آباد ہے جہاں خدا متمکن ہے۔ وہیں جنت بھی ہے جہنم بھی، وہیں برزخ ہے اور وہیں تمام انسانوں کو مرنے کے بعد رجوع ہونا ہے۔ گویا تمام ارواح کی آماجگاہ بھی آسمان ہی میں ہے اور آسمان سب سے بلند و برتر ہے۔ اہلِ بابل نے جو عظیم ترین مینار تعمیر کیا تھا اس کی وجہ بھی یہی تھی کہ وہ مینار کی بلندی پر پہنچ کر خدا سے کلام کرنا چاہتے تھے۔ یہ بھی سمجھا جاتا تھا اور ہندوستان میں بھی یہ مشہور ہے کہ ہر انسان کے نام سے کوئی ایک ستارہ ہے۔ کوئی ستارہ اگر ٹوٹتا ہے تو گویا اس سے منسوب انسان راہیِ ملکِ عدم ہوا۔ سرسید 'نسر' نام کے بت کے سلسلے میں یہ کہتے ہیں کہ نسر کے معنی کرگس یا عقاب کے ہیں بقول ان کے:

آسمان کے شمالی حصے میں ایک مجموعہ ستاروں کا واقع ہے جس پر بطور مذکورہ بالا خطوط فرض کرنے سے ایک اڑتے ہوئے جانور کی صورت بن جاتی ہے جس کا نام نسر طائر قرار دیا گیا ہے اور چند ستارے اور ہیں جن پر خط فرض کرنے سے بیک جانور کی شکل بن جاتی ہے جو اوپر سے کندھے تول کر نیچے اترتا ہوا اور مثلث کی مانند دکھائی دے، اس کا نام نسر واقع رکھا ہے۔26

'ود' نام کے بت کی شکل مرد جیسی ہے۔ قبیلہ بنو کلاب اس بت کی پوجا کرتا تھا۔ سرسید نے یہ بھی لکھا ہے کہ ود کے معنی دوستی کے ہیں۔ یہ بت ان پانچوں بتوں میں سے ہے جن کا ذکر سورۂ نوح میں آیا ہے اور جن کی نسبت بیان ہوا ہے کہ وہ طوفانِ نوح میں زمین کی تہہ میں دب گئے

تھے، انھیں عربوں نے کھود کر نکالا اور اپنا معبود ٹھہرایا۔ 27 سواع کی شکل عورت جیسی ہے۔ جو ستاروں کے ایک مجموعے سے بنی ہے۔ یغوث کی شکل شیر کی طرح ہے۔ ''منطقۃ البروج میں ایک ستاروں کا مجموعہ ہے جس کو برج اسد کہتے ہیں۔ غالباً یغوث کی شکل اسی مجموعے کے مطابق بنائی گئی ہے جس کی پرستش عرب کے کئی قبیلوں میں عام تھی۔ یعوق کی شکل گھوڑے کی ہے۔ آسمان کے نصرف کرہ شمال میں ستاروں کا ایک مجموعہ ہے جس کو فرس اعظم کہتے ہیں اور اس میں بیس ستارے داخل ہیں جن کی اطراف پر خط کھینچنے سے ناقص گھوڑے کی شکل پیدا ہوتی ہے جس کے پچھلے دونوں پاؤں اور کفل اور دم نہیں ہے۔ غالباً انہی ستاروں کی پرستش کے خیال سے یعوق کو گھوڑے کی شکل میں بنایا ہوگا۔'' 28

جن آٹھ بتوں کا تذکرہ قرآن مجید میں موجود ہے ان کے علاوہ چونتیس اور بت ہیں۔ سرسید جن کے ناموں کی تحقیق کے بعد ان بتوں کے نام بیان کرتے ہیں:

ذوالکلب، ہبل، اساف، (مجاور الریح) نائلہ (مطعم الطیر)، سعد، کثری، تیم، ذوالشری، باجر، جہار، اوال، محرق، سعیر، عمیانس، فلس، رضا، ذوالکفین، بجد، جریش، مناف، یالیل، جبہہ، ابراطلاہ، خلصہ، شمس، ریام، فراض۔ 29

عربوں میں ہر قبیلے کا کوئی ایک بت ضرور تھا۔ غالباً بت پرستی کا تصور ان کے یہاں مصر اور نینوا سے منتقل ہوا تھا۔ سمیریوں میں بت پرستی کا رواج تھا۔ عربوں نے من وعن ان بتوں کو ان کے ناموں کے ساتھ تو اخذ نہیں کیے لیکن ان کی بنیاد پر اپنے بت ضرور بنا لیے کیونکہ عربوں کو اپنی قومیت پر بہت تکبر تھا۔ وہ دوسری قوموں کی زبان کے الفاظ بھی کم ہی لیتے تھے۔ اسی طرح اپنی انفرادیت اور اپنا امتیاز قائم رکھنے کے لیے انھوں نے اپنے بت تراش لیے اور بعض کے نام ستاروں کے جھرمٹوں سے بننے والی شکلوں پر رکھ لیے۔

چونکہ یونانی اور ہندوستانی دیومالا کی طرح ان بتوں کے پیچھے کوئی قصہ چھپا ہوا نہیں ہے اس لیے عربی، فارسی اور اردو ادب میں یہ علامت کا درجہ اختیار نہیں کر سکے لیکن یہ ضرور ہے کہ توریت اور اناجیل میں انبیا کی زندگیوں کا جو نقشہ کھینچا گیا ہے اور ان سے وابستہ جن حیرت انگیز

معجزات کا بیان ملتا ہے۔ اس میں اسطور سازانہ ذہن کی کارفرمائی سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ یعنی اکثر انبیاء کی حیثیت لیجنڈری کی بن گئی ہے۔ حضرت سلیمان، حضرت داؤد، حضرت یعقوب، حضرت یوسف، حضرت نوح، حضرت موسیٰ، حضرت عیسیٰ، حضرت یونس، حضرت ادریس وغیرہ کے بارے میں قرآن مجید بہت زیادہ تفصیلات میں نہیں جاتا جب کہ توریت اور انا جیل میں انھیں جیسے اسطور یا mythesize کیا گیا ہے۔ وہ زبانی روایت جس میں ایرانی اور کلدانی رنگ بھی شامل ہوگیا ہے اسے قصص الانبیا جیسی کتابوں میں دیکھا جاسکتا ہے۔ ہر پیغمبر نے ایک اسطور کی شکل اختیار کرلی ہے۔

دوسری شکل الف لیلوی داستان اور دیگر زبانی قصص سے اخذ کردہ وہ تلمیحات ہیں جو تاریخی، نیم تاریخی اور خالص تخیلاتی ہیں۔ بعض تلمیحات، قرآنِ مجید، سے لی گئی ہیں۔ بعض عربی اور عجمی قصوں سے مستعار ہیں بعض یہودی روایات ان کا منبع ہیں۔ بعض ایسی تلمیحات بھی ہیں جو ہندوستانی اساطیر سے ماخوذ ہیں۔ ان تلمیحات میں جس قسم کے تخیل سے کام لیا گیا ہے اور جس طرح ان میں ایسی بہت سی چیزوں کا اضافہ کر کے دلچسپ بنایا گیا ہے (جو اصل صحائف میں موجود نہیں ہیں) اسے اسطور سازی کا نام دینا ہی مناسب ہوگا۔

وہ تلمیحات جو قرآن مجید سے لی گئی ہیں ان میں بھی ایسی کئی ہیں جو محیر العقول ہیں۔ خدا نے بعض نبیوں کو بعض ایسی کرامات اور معجزات سے نوازا تھا جن کی تصدیق عقل و منطق کے ذریعے نہیں کی جاسکتی۔ جہاں عقیدہ شامل ہے وہاں کوئی دلیل مناسب ہوتی ہے اور نہ کارگر۔ یہ معجزات بالخصوص ان نبیوں کو ودیعت کیے گئے تھے جن کی قوم کو ان کی رسالت کی تصدیق مطلوب تھی۔ 'خدائے تعالیٰ نے اپنے سچے رسول کی تصدیق کے لیے کبھی بطور خود اور کبھی قوم کے مطالبے پر ایسی نشانیاں نازل فرمائیں جو نبیوں اور رسولوں کی تصدیق کا باعث بنیں اور 'معجزہ' کہلائیں۔''30

اس وضاحت کے بعد مولانا حفظ الرحمٰن سیوہاروی معجزے کی حقیقت کے ذیل میں ارشاد فرماتے ہیں:

معجزہ، لغت میں عاجز کردینے اور تھکا دینے والی چیز کو کہتے ہیں اور اسلامی

اصطلاح میں ایسے عمل کا نام ہے جو سلسلۂ اسباب کے بغیر عالم وجود میں آجائے، اس کو عام بول چال میں 'خرقِ عادت' بھی کہتے ہیں اور اسی بنا پر اسی جگہ یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا 'عادت اللہ' (کہ جس کو ناموس فطرت بھی کہا جاتا ہے) کا ٹوٹنا ممکن ہے؟ دوسرے الفاظ میں اس سوال کی تعبیر اس طرح کی جاسکتی ہے کہ کیا قانونِ قدرت میں تبدیلی ممکن ہے؟

اِس سوال کا حل یہ ہے کہ معجزہ کی یہ تعبیر کہ وہ خارق عادت شے کا نام ہے، غلط تعبیر ہے اس لیے کہ خدائے تعالٰی کے قوانین قدرت یا نوامیسِ فطرت دراصل دو قسموں میں تقسیم ہیں، عادت عام اور عادت خاص۔ عادت عام سے قدرت کے وہ قوانین مراد ہیں جو باہم اسباب ومسببات کے سلسلہ میں جکڑے ہوئے ہیں مثلاً آگ جلاتی ہے اور پانی خنکی پہنچاتا ہے، اور عادتِ خاص کا مطلب یہ ہے کہ اسباب ومسببات میں علاقہ پیدا کرنے والے یدِقدرت نے کسی خاص مقصد کے لیے سبب اور مسبب کے درمیانی رشتہ کو کسی شے سے الگ کردیا یا بغیر سبب کے مسبب کو وجود بخش دیا، جیسا کہ جلنے کے اسباب موجود ہونے کے باوجود کسی جسم کا آگ سے نہ جلنا، یا دو تین انسانوں کے قابل خوراک سے سو دو سو انسانوں کا شکم سیر ہو جانا اور اپنی اصل مقدار کی حد تک پھر بھی باقی بچ جانا۔

یہ دونوں باتیں چونکہ عام نگاہوں میں قانونِ قدرت کے خلاف ہیں اس لیے جب یہ اور اسی طرح کی کوئی شے رونما ہوتی یا اس کے وجود پذیر ہو جانے کی اطلاع دی جاتی ہے تو یہ کہا جاتا ہے کہ یہ قدرت کے قانون یا عادت اللہ کے خلاف ہے حالانکہ ایسا نہیں ہے بلکہ وہ قوانین فطرت کی پہلی قسم یعنی عام عادت کے خلاف تو ہوتا ہے مگر عادت خاص کے خلاف نہیں ہوتا اور وہ بھی قانون قدرت ہی کی ایک کڑی ہوتی ہے جو عام حالات سے الگ کسی خاص مقصد کے پورا کرنے کے لیے ظاہر کی جاتی

> ہے، اور اس جگہ وہ مقصد یہ ہوتا ہے کہ اس طرح خدائے تعالیٰ اپنے سچے رسول اور پیغمبر کی صداقت وحقانیت کی تصدیق کرتا اور جھٹلانے والوں کو یہ باور کراتا ہے کہ اگر یہ مدعیٔ رسالت اپنے دعوے میں صادق نہ ہوتا تو خدا کی تائید کبھی اس کے ساتھ نہ ہوتی، پس عام قانون قدرت سے جدا رسول وپیغمبر کا یہ عمل ظاہر کرتا ہے کہ درحقیقت یہ اس کا اپنا فعل نہیں ہے بلکہ یہ خدا کا فعل ہے۔ 31

ہم یہی کہہ سکتے ہیں کہ تلمیحات قرآن کو اس معنی میں تو اساطیریاتی نہیں کہا جاسکتا جس معنی میں ہم یونان مصر اور ہندوستانی اساطیر کو لیتے ہیں لیکن ان کی تہذیبی اور علامتی معنویت کے لحاظ سے دونوں illusions کا بہت بڑا مخزن ہیں۔ ادب نے ہمیشہ اساطیر وتلمیحات کو اظہار کا وسیلہ بنایا ہے۔ فردوسی کے شاہ نامے، مثنوی مولانا روم، حکایات سعدی، داستان امیر حمزہ اور ہزار داستان وغیرہ کے علاوہ ہمارے افسانوی اور شعری سرمایے میں جن ایلیوژنس سے ہم بار بار دوچار ہوتے ہیں۔ ان کی تحیر خیزی، ان کا واقعاتی غیر معمولی پن، ان کی فوق الانسانی کرشمہ سازی ایسے امور ہیں جو ان کے اساطیری کردار کی طرف ہمارے ذہنوں کو منعطف کرتے ہیں۔ قاضی عابد نے بھی اسلامی اساطیر کے مسئلے پر تفصیل کے ساتھ بحث کی ہے۔ وہ اپنی بحث کا آغاز انتظار حسین کے درج ذیل اقتباس سے شروع کرتے ہیں:

> ''اصل میں ہماری ذات کئی دیومالاؤں کا سنگم ہے، قصص وروایات کے کئی مختلف سلسلے یہاں آکر ملتے ہیں، کچھ سلسلے علاقوں اور نسل کے حوالے سے، کچھ مذہبی عقاید کے راستے اور کچھ ان مذہبی عقاید کے دیس دیس سفر کے واسطے سے۔ اپنا بچپن کے دنوں سے یہی وطیرہ رہا ہے۔ کہ رام لیلا کے دنوں میں رام لیلا ایام محرم میں ماتم ومرثیہ، باقی دن یوں گزرتے کہ گھر بیٹھے تو قصص الانبیا پڑھی، باہر نکلے تو پڑوس میں ایک عطار صاحب تھے جو شاہنامہ کا منظوم اردو ترجمہ سنایا کرتے تھے، وہ سنا، یوں بیک وقت ہم نے چاروں کھونٹ اپنے دشمن پیدا کرلیے، فرعون، یزید، راون اور

افراسیاب اور ہم حضرت علی کو سب سے بڑا پہلوان سمجھتے تھے اور اس کے بعد رستم کو۔ مختلف تصورات حیات پر مبنی قصے اور واقعات ہمارے دماغ میں آپس میں اس طرح شیر وشکر ہوئے کہ نسلی اثر بھی ان کے نیچے دب گیا۔

انتظار حسین کا حوالہ دے کر قاضی عابد کہتے ہیں کہ اسلام دراصل اتنا 'تنگ دل' نہیں جتنا کہ عام طور پر سمجھا جاتا ہے۔ اسلام میں مذہبی، زمینی اور تاریخی حوالوں کے شیر وشکر ہونے سے کئی 'ثقافتی ہیر' پیدا ہوتے نظر آتے ہیں جن میں 'غیر معمولی پن' ملتا ہے۔ جیسے برگزیدہ پیغمبر، صحابہ کرام، اہل بیت، صوفیائے کرام، مقدس مقامات اور مقدس صحیفوں کے قصے یہ آپس میں مل کر ایک نئی اساطیری صورت حال کو پیدا کرتے ہیں۔ اس صورت حال کی وضاحت اور تجرید انتظار حسین کے اس بیان سے پوری طرح ہو جاتی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> عربوں نے اپنی نسل کو سمیٹ کر رکھا نہ مذہب کو گھر سنگھوا کر رکھا یہ تو وہ لوگ ہیں جو ہنڈیا کا گرم مصالحہ لینے کے لیے ہند چین تک جاتے تھے اور جس قوم کی ہنڈیا خالص نہ ہو اس کی تہذیب کیسے خالص رہ سکتی ہے، گڑ کھائیں اور گلگلوں سے پرہیز کرو۔ کھانے بارہ مسالے دار ہوں پرچم ملکوں پر لہرائیں مگر تہذیب نخالص رہے یہ کیونکر ممکن ہے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ مسلمانوں کا دستر خوان جتنا رنگا رنگ ہوا اتنی ہی رنگا رنگی ان کی تہذیب بن گئی اور اسلام کی لطافت، عجمیت، ہندیت غرض قسم قسم کی کثافتوں کے ساتھ مل کر جلوہ دکھانے لگی۔

اسلام کی اساطیری روایت میں کرداروں کو الوہی مقام دے دیا جاتا ہے، اقبال کے لفظوں میں جب کوئی انسان انسانِ کامل کے درجے پر پہنچ جاتا ہے تو وہ 'ہاتھ ہے اللہ کا بندۂ مومن کا ہاتھ' کی تفسیر بن جاتا ہے، پھر اس کا ہر عمل خدا کا عمل بن جاتا ہے، اسلامی اساطیر سازی کے عمل میں تصوف کی وحدت الوجودی روایت کا بھی بڑا ہاتھ ہے۔ صوفی بھی اپنے خاص سیاق وسباق میں بندۂ خدا بن کر من وتو کے پردوں کو چاک کر دیتا ہے۔

انسانِ کامل کی خصوصیات گنواتے ہوئے ڈاکٹر علی شریعتی نے لکھا ہے کہ
''انسان کامل ایک ایسی شخصیت جس میں مٹی اور ریت کی خصوصیات اور روحانی اثرات غالب آچکے ہوں گے۔ ایسا انسان اپنے سفلی جذبات کو زیر کر چکا ہوگا۔ یہ انسان ربانی خصائص کا مالک بن جائے گا۔'' ایسی شخصیت جو ربانی خصائص کی حامل بن جائے فاضل مصنف کے نزدیک حضرت علیؑ کی ہے۔ جس پر انھوں نے 'علیؑ ایک اساطیری کردار' کے عنوان سے ایک لیکچر بھی دیا ہے۔

ایک مسیحا کا انتظار دنیا کی تمام تر تہذیبوں میں ہوتا ہے اسلامی تہذیب میں اس انتظار کے ساتھ ایک امید کا پہلو بھی ہے:

''انتظار تاریخ کا لازمہ ہے، مستقبل کا انتظار، انہونی کا انتظار کسی نہ کسی طرح انتظار انسانی فطرت کا خاصہ رہا ہے۔ مسلم عقیدے اور خاص طور پر اہل تشیع کے مسلک کے مطابق انتظار سب سے اہم حقیقت ہے۔''

انتظار کی یہ کیفیت حضرت عیسیٰؑ اور امام مہدی کی آمد کی اساطیر بنتی ہے۔

ذیل میں کچھ اسلامی اساطیر کی مثالیں دی جارہی ہیں:

''رسول خداؐ فرماتے ہیں کہ اس شب کو ام ہانی کے گھر میں بعد نماز عشا کے سو رہا تھا کہ جبرائیل نے آکر مجھ کو نیند سے جگایا میں نے دیکھا کہ جبرائیل اور میکائیل دونوں میرے سرہانے بیٹھے ہیں، وہ کہتے تھے کہ اے حبیب مقبول اٹھو آج کی شب آپ کی معراج ہے، وہ مجھے آب زم زم کے کنویں کے پاس لے گئے اور وضو کرایا، دو رکعت نماز پڑھوا کر مسجد کے دروازے پر لائے تو وہاں میں نے ایک براق کھڑا ہوا دیکھا۔''

''اسی طرح کربلا میں دسویں کی شام کے بعد کچھ برگزیدہ ہستیوں کی آوازوں کا سنا جانا۔''

''حضرت عبدالقادر جیلانیؒ کا ایک بڑھیا کے بیٹے کی دریا میں ڈوبی ہوئی

بارات کو کشتی سمیت نکال لانا۔''

''حضرت ابراہیم ادھم رحمۃ اللہ علیہ کا بیان ہے کہ ایک چرواہے پر میرا گزر ہوا میں نے اس سے پانی مانگا اس نے کہا میرے پاس تو دودھ بھی ہے اور پانی بھی، میں نے کہا مجھے تو پانی چاہیے، وہ اٹھا اور اپنا عصا پتھر پر مارا پتھر سے انتہائی شیریں اور صاف پانی جاری ہو گیا میں یہ دیکھ کر متعجب ہوا۔ اس نے کہا حیرانگی کی کوئی بات نہیں جب بندہ اللہ تعالیٰ کا فرماں بردار ہو جاتا ہے تو سارا جہاں اس کا مطیع ہو جاتا ہے۔''

''مشہور واقعہ ہے کہ آنحضورؐ نے حضرت علا بن الحضرمیؓ کو ایک لڑائی پر بھیجا، راستے میں دریا کا پاٹ پڑ گیا۔ آپ اور آپ کی معیت میں دوسرے مجاہدین پانی پر قدم رکھتے ہوئے پار ہو گئے جب باہر نکلے تو ان حضرات کے پاؤں بھی تر نہیں تھے۔''

اسی طرح سے لوگوں کا حضرت علیؓ کو مشکل کشا کہنا اور سمجھنا، اہل بیت سے غیر معمولی کرامات کا منسوب ہونا اولیاء اللہ کا غیر معمولی صفات کا حامل ہونا، یہ سلسلہ جدید دور تک جاری ہے۔ یہ کہانیاں تاریخی صداقت کی حامل ہوں یا نہ ہوں جن لوگوں کے ایمان یا عقیدے کا حصہ بنتی ہیں وہ ان کا جواز طلب نہیں کرتے بلکہ ان کہانیوں کا عقلی تجزیہ کرنے کو گناہ سمجھتے ہیں اگرچہ اسی عقیدے سے متعلق کچھ اور لوگ ان کہانیوں کو 'خرافات' بھی قرار دیتے ہیں۔ 32

جہاں تک دنیائے ادب کا تعلق ہے اس کے تقاضے بالکل مختلف ہیں۔ ادب ہمیشہ اپنے اظہارات میں پابندیوں اور امتناعات کی بندشوں کو توڑتا رہا ہے۔ اس نے ہمیشہ مذہبی سخت گیری، فرقہ واریت، establishment اور اپنے زمانوں کے ظلم، ستم، استبداد اور حاکموں کی نااہلی کو تختۂ مشق بنایا ہے۔ جن تہذیبوں نے اپنی اساطیری علامات کا تحفظ کیا اور ان سے زندگی کرنے کے قرینے سیکھے، اپنے رہنما اصول بنائے ان کے فن اور ادب نے بھی غیر معمولی ترقی پائی۔ ایسا

نہیں ہے کہ یہ تہذیبیں مادّی ترقیات ہی میں پیش پیش رہیں بلکہ روحانی اور ماورائی ترقی بھی اس میں شامل ہے۔ ان کی زبان، شاعری، فکشن، فلسفہ، موسیقی، عمارت سازی، مصوری، ڈرامہ وغیرہ کے علاوہ سائنس اور ٹکنالوجی وغیرہ کی ترقیات میں بھی ان کا بڑا ہاتھ ہے۔ مشرق وسطیٰ میں سب سے پہلے اساطیری نظام پر کاری ضرب لگائی۔ یہ پورا علاقہ جو عراق و شام سے ہوتا ہوا مصر کی سرزمینوں تک پہنچتا ہے گوناگوں اساطیر سے مالامال تھا۔ ممتاز حسین نے اسطور مخالف مذاہب کی سب سے پہلی مثال یہود Jew's Theology کو قرار دیتے ہوئے لکھا ہے:

> جہاں تک ادب کا تعلق ہے بنی اسرائیل نے سب سے پہلے پہلا قدم اٹھایا اور اس بت کو ڈھایا جو کہ دیوی اور دیوتا کا تھا، ہر چند کہ اس سے دست آزر کو صدمہ پہنچا۔ انھوں نے مظاہر فطرت کو شخصیت کے صفات سے آزاد کیا اور ایک مجرد قوت اور طاقت کے احکام و فرمان کا نفاذ کیا۔ عالم تشبیہ سے عالم تنزیہ کے اطرف آنے کا یہ عمل خارجی ادراک حقیقت کے لیے ضروری تھا۔ لیکن جہاں یہ عمل ادراک حقیقت کی ترقی کے لیے ایک انقلابی عمل تھا وہاں شعر و شاعری اور فنون لطیفہ کے حق میں مہلک بھی تھا کیونکہ شعر و شاعری، داستان گوئی اور فنون لطیفہ، ان میں سے ہر ایک کی بنیاد حسی تصویر یا معنی کو پابند حواس کرنے پر ہے، جہاں ہوش و خرد کو دعوت چشم و گوش ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ قوم بنی اسرائیل سمبالک آرٹ سے ہٹ کر الیگاریکل آرٹ یا تمثیل ذوالمعنین کی طرف آ گئی۔ توریت کے امثال (Parables) کی بنیاد یہی ہے جو کہ خرافہ سے مختلف ہے لیکن یہ فرق جزوی ہے نہ کہ کلی۔ عجائبات یعنی عالم ارواح اور خواب کا جتنا ذکر کہ بنی اسرائیل کے قصوں میں ہے، وہ کچھ بابل و مصر کے دیومالاؤں سے کم نہیں۔ بس فرق یہ ہے کہ بنی اسرائیل نے دیوی اور دیوتاؤں کی بانیوں کو مشیت ایزدی کی کہانیوں میں تبدیل کر دیا ہے اور چونکہ مشیت ایزدی کی تعمیل کے لیے ان کی قوم برگزیدہ اور منتخب تھی اس لیے ان کے قصوں میں

مظاہر کائنات کی تاریخ نے انسانی تاریخ کی جگہ لے لی ہے۔ اس بار امانت کے اٹھانے سے اگر ایک طرف ان کے قصوں میں افراد و اشخاص کی انفرادیت چمکی، ان کا سماجی عمل ظاہر ہوا تو دوسری طرف دیومالاؤں کا مابعدالطبعیاتی عنصر گھٹ بھی گیا۔ 33

ممتاز حسین نے اس نکتے کی طرف بھی اشارہ کیا ہے کہ یہود سے لے کر اسلامی قصص تک کے سرمایے میں اسباب وعلل کا کہیں وجود نہیں ملے گا۔ اسباب وعلل کی طرف سائنسی معقولیت پسندی نے متوجہ کیا کہ ہر عمل کسی دوسرے عمل کا ردِ عمل ہوتا ہے اور ہر چیز کے پیچھے کوئی سبب ضرور کارفرما ہوتا ہے۔ ہم قانونِ علیت law of casuality کا سراغ نہ تو اساطیر میں پا سکتے ہیں اور نہ مذہبی معجزات و کرامات یا واقعات میں جو فوق الفطرت کا تاثر فراہم کرتے ہیں۔ ممتاز حسین نے اس سلسلے میں بڑی عمدہ بحث کرتے ہوئے مزید واضح کیا ہے کہ:

> کیونکہ مشیت ایزدی کی کہانی میں احکام کی تعمیل اہم ہے نہ کہ مظاہر فطرت کی تاویل اس مغایرت کے باوجود دونوں میں ایک قدر مشترک بھی ہے۔ قانون سبیت (law of causality) کی تلاش نہ تو دیومالاؤں میں ہے اور نہ اسرائیلی قصوں میں، جو کچھ کہ پہلے دیومالاؤں میں مصدر شخصیت سے سرزد ہوتا اب وہ معجزات فرمان الٰہی سے سرزد ہونے لگا۔ اسلامی داستانیں انھیں اسرائیلی قصوں اور امثال کی روایات پر مبنی ہیں، وہی نقش سلیمانی، وہی طلسم سامری، وہی عالم خواب، عالم ارواح اور وہی مابعدالطبعیات ہے لیکن دور حاضر کے ذہن سے ان داستانوں کی ذہنی فضا کا جو آج ٹکراؤ ہے وہ کچھ اس سبب سے نہیں ہے کہ اس میں عالم خواب کی یا فوق الفطرت باتیں ہیں، کیونکہ ہماری داستانوں کے جن و پری بالکل انسانوں جیسے ہیں، ان کی کہانی اور سرگزشت ہماری اپنی کہانی اور سرگزشت ہے اور اگر ہم کولرج کے الفاظ میں عدم یقین کو تھوڑی دیر کے لیے معطل کر دیں جیسا کہ آرٹ کی دنیا میں ضروری ہے تو ان سے محفوظ ہونا مشکل

نہیں ہے بلکہ اس سبب سے ہے کہ اب معجزات کی جگہ عالم اسباب نے لے لی ہے۔ زمان ومکان کے تصورات بدل گئے ہیں اور اعتقادات کی جگہ معقولات کو فروغ ہوا ہے۔ 34

یہاں ہم چند مشرقی تلمیحات قلم بند کریں گے اور چند وہ تلمیحات جنھیں مذہبی صحائف سے لیا گیا ہے۔ ان تلمیحات کو پیش کرنے کی وجہ بھی یہی ہے کہ ہم یہ ثابت کرسکیں کہ یہ تلمیحات، اگرچہ مذہبی حقائق کی بنیاد پر تاریخی نوعیت کی حامل ہیں۔ ان میں ان عناصر کی تلاش مشکل نہیں ہے جنھیں فوق الفطری کہا جاتا ہے یعنی سببیت کے قانون سے یہ بعید ہیں۔ ان کی حیثیت مابعد الطبعیاتی اور ماورائی ہے۔ انھیں ماقبل تاریخ زمانوں سے بھی وابستہ کرکے دیکھا جاتا ہے اور جو کچھ کہ ماقبل تاریخ ہے اس کی صداقت ہمیشہ تحقیق طلب ہونے کے باوجود وہ مطلق کہلاتی ہے۔ عقیدہ ہی اس کی سب سے بڑی سند اور مشیت ایزدی اس کی سب سے بڑی توثیق ہے:

حضرت یونس (علیہ السلام) کی عمر مبارک اٹھائیس سال کی تھی کہ اللہ تعالیٰ نے ان کو منصب نبوت پر سرفراز فرمایا اور اہل نینوئی کی رشد وہدایت کے لیے مامور کیا، یونس (علیہ السلام) ایک عرصہ تک ان کو تبلیغ فرماتے اور توحید کی دعوت دیتے رہے مگر انھوں نے اعلان حق پر کان نہ دھرا اور تمرد و سرکشی کے ساتھ شرک وکفر پر اصرار کیے رہے اور گزشتہ نافرمان قوموں کی طرح خدا کے سچے پیغمبر کی دعوت حق کا ٹھٹھا کرتے اور مذاق اڑاتے رہے، تب مسلسل اور پیہم دشمنی اور مخالفت سے متاثر ہوکر یونس (علیہ السلام) قوم سے خفا ہوگئے اور ان کو عذاب الٰہی کی بددعا کرکے ان کے درمیان سے غضب ناک روانہ ہوگئے۔

فرات کے کنارے پہنچے تو ایک کشتی کو مسافروں سے بھرا ہوا تیار پایا، حضرت یونس (علیہ السلام) کشتی میں سوار ہوئے اور کشتی نے لنگر اٹھا دیا۔ راہ میں طوفانی ہواؤں نے کشتی کو آگھیرا، جب کشتی ڈگمگانے لگی اور اہل کشتی کو غرق ہونے کا یقین ہونے لگا تو اپنے عقیدہ کے مطابق کہنے

لگے ’’ایسا معلوم ہوتا ہے کہ کشتی میں کوئی غلام اپنے آقا سے بھاگا ہوا ہے۔ جب تک اس کو کشتی سے جدا نہ کیا جائے گا نجات مشکل ہے‘‘ یونس (علیہ السلام) نے سنا تو ان کو متنبہ ہوا کہ اللہ تعالیٰ کو میرا نینویٰ سے وحی کا انتظار کیے بغیر اس طرح چلا آنا پسند نہیں آیا اور یہ میری آزمائش کے آثار ہیں، یہ سوچ کر انھوں نے اہلِ کشتی سے فرمایا: وہ غلام میں ہوں جو اپنے آقا سے بھاگا ہوا ہے، مجھ کو کشتی سے باہر پھینک دو مگر ملاح اور اہلِ کشتی ان کی پاکبازی سے اس قدر متاثر تھے کہ انھوں نے ایسا کرنے سے انکار کر دیا اور آپس میں یہ طے کیا کہ قرعہ اندازی کی جائے چنانچہ تین مرتبہ قرعہ اندازی کی گئی اور ہر مرتبہ یونس (علیہ السلام) کے نام پر قرعہ نکلا تب مجبور ہو کر انھوں نے یونس (علیہ السلام) کو دریا میں ڈال دیا یا وہ خود دریا میں کود گئے اسی وقت خدائے تعالیٰ کے حکم سے ان کو مچھلی نے نگل لیا، مچھلی کو حکم تھا کہ صرف نگل لینے کی اجازت ہے، یونس تیری غذا نہیں ہے اس لیے اس کے جسم کو مطلق گزند نہ پہنچے۔ یونس (علیہ السلام) نے جب مچھلی کے پیٹ میں خود کو زندہ پایا تو درگاہ الٰہی میں اپنی اس ندامت کا اظہار کیا کہ کیوں وہ وحیِ الٰہی کا انتظار کیے اور اللہ تعالیٰ سے اجازت لیے بغیر امت دعوت سے ناراض ہو کر نینویٰ سے نکل آئے اور عفو تقصیر کے لیے اس طرح دعا گو ہوئے لَا اِلٰهَ اِلَّا اَنْتَ سُبْحٰنَكَ اِنِّیْ كُنْتُ مِنَ الظّٰلِمِیْنَ الٰہی تیرے سوا کوئی معبود نہیں تو ہی یکتا ہے میں تیری پاکی بیان کرتا ہوں بے شبہ میں اپنے نفس پر خود ہی ظلم کرنے والا ہوں۔

اللہ تعالیٰ نے یونس (علیہ السلام) کی درد بھری آواز کو سنا اور قبول فرمایا، مچھلی کو حکم ہوا کہ یونس کو ’’جو تیرے پاس ہماری امانت ہے‘‘ اگل دے۔ چنانچہ مچھلی نے ساحل پر یونس (علیہ السلام) کو اگل دیا، حضرت عبداللہ بن مسعود (رضی اللہ عنہ) فرماتے ہیں کہ مچھلی کے پیٹ میں رہنے کی وجہ سے

ان کا جسم ایسا ہو گیا تھا جیسا کسی پرندہ کا پیدا شدہ بچہ کہ جس کا جسم بے حد نرم ہوتا ہے اور جسم پر بال تک نہیں ہوتے، غرض یونس (علیہ السلام) بہت نحیف و ناتواں حالت میں خشکی پر ڈال دیے گئے۔ اس کے بعد اللہ تعالیٰ نے ان کے لیے ایک بیلدار درخت اُگا دیا جس کے سایہ میں وہ ایک جھونپڑی بنا کر رہنے لگے۔ چند دن کے بعد ایسا ہوا کہ حکم خدا سے اس بیل کی جڑ کو کیڑا لگ گیا اور اس نے جڑ کو کاٹ ڈالا، جب بیل سوکھنے لگی تو یونس (علیہ السلام) کو بہت غم ہوا، تب اللہ تعالیٰ نے وحی کے ذریعہ ان کو مخاطب کیا اور فرمایا: یونس! تم کو اس بیل کے سوکھنے کا بہت رنج ہوا جو ایک حقیر سی چیز ہے مگر تم نے یہ نہ سوچا کہ نینوئ کی ایک لاکھ سے زیادہ آبادی جس میں انسان بس رہے ہیں اور ان کے علاوہ جاندار بھی آباد ہیں اس کو برباد اور ہلاک کر دینے میں ہم کو کوئی ناگواری نہیں ہوگی اور کیا ہم ان کے لیے اس سے زیادہ شفیق و مہربان نہیں ہیں جتنا کہ تجھ کو اس بیل کے ساتھ اُنس ہے جو تم وحی کا انتظار کیے بغیر قوم کو بددعا کر کے ان کے درمیان سے نکل آئے ایک نبی کی شان کے یہ نامناسب ہے کہ وہ قوم کے حق میں عذاب کی بددعا کرے اور نفرت کے ساتھ ان سے جدا ہونے میں ایسی جلد بازی اختیار کرے کہ وحی کا بھی انتظار باقی نہ رہے۔"

ہوا یہ کہ ادھر یونس (علیہ السلام) بددعا کر کے اہل نینوئ سے جدا ہوئے اور ادھر انھوں نے بددعا کے کچھ آثار محسوس کیے، نیز یونس (علیہ السلام) کے بستی چھوڑ دینے پر ان کو یقین ہو گیا کہ وہ ضرور خدا کے سچے پیغمبر تھے اور اب ہلاکت یقینی ہے تب ہی تو یونس ہم سے جدا ہو گئے۔ یہ سوچ کر فوراً بادشاہ سے لے کر رعایا تک سب کے دل خوف و دہشت سے کانپ اٹھے اور یونس (علیہ السلام) کو تلاش کرنے لگے کہ ان کے ہاتھ پر اسلام کی بیعت کریں اور ساتھ ہی سب خدائے تعالیٰ کی درگاہ میں توبہ و

استغفار کرنے لگے اور ہر قسم کے گناہوں سے کنارہ کش ہو کر آبادی سے باہر میدان میں نکل آئے حتیٰ کہ چوپاؤں کو بھی ساتھ لے آئے اور بچوں کو ماؤں سے جدا کر دیا اور اس طرح دنیوی علائق سے کٹ کر درگاہ الٰہی میں گریہ وزاری کرتے اور متفقہ آواز سے یہ اقرار کرتے رہے: ربنا امنا بما جاء بہ یونس (پروردگار! یونس (علیہ السلام) تیرا جو پیغام ہمارے پاس لے کر آئے تھے ہم اس کی تصدیق کرتے اور اس پر ایمان لاتے ہیں) آخر کار اللہ تعالیٰ نے ان کی توبہ قبول فرمائی، ان کو دولتِ ایمان سے نوازا اور ان کو عذاب سے محفوظ کر دیا۔ 35

ہم نے حضرت یونس سے متعلق اس واقعے کو کسی تلمیحات کی فرہنگ سے نہیں لیا ہے بلکہ مولانا حفظ الرحمٰن سیوہاروی کی مشہور عالم تحقیقی دستاویز 'قصص القرآن' کو بنیاد بنایا ہے۔ حضرت یونسؑ کا اپنی بد بخت قوم کے لیے بددعا کرنا، ان کا نام تین بار قرعہ اندازی میں آنا اور انھیں دریا میں پھینک دینا، خدائے تعالیٰ کے حکم سے انھیں مچھلی کو نگل لینا، مچھلی کے پیٹ میں ان کا زندہ بچ رہنا، مچھلی کا پھر انھیں اُگل دینا، ان کا اس طرح مچھلی کے پیٹ سے نکلنا جیسے وہ کوئی شیر خوار بچے ہوں۔ بے حد نرم اور نازک۔ پھر خدا کے حکم سے بیل دار درخت کا اگنا جس کے سایے میں انھوں نے اپنی جھونپڑی نصب کی۔ پھر خدا کا وہ جلالی رخ جو ردِ عمل تھا حضرت یونس کی اس بددعا کا جو انھوں نے وحی الٰہی کا انتظار کیے بغیر بڑی عجلت میں کی تھی۔ حضرت یونس کا اپنے کیے پر شرمندہ ہونا اور توبہ استغفار کرنا اور اللہ تعالیٰ کا ان کی توبہ کو قبول کرنا۔ یہ تمام واقعاتی سلسلہ، اپنی تہہ میں اساطیری نوعیت کا ہے کیونکہ انسانی عقل کے لیے یہ ساری چیزیں ناممکنات میں سے ہیں۔ اب یہاں ہم ڈاکٹر سید حامد حسین کی اس سوانحی تحریر کا ذکر کرتے ہیں جو حضرت علیؓ سے متعلق ہے اور جسے انھوں نے اپنی تصنیف 'اردو شاعری میں مستعمل تلمیحات و مصطلحات' میں رقم کیا ہے۔ یہاں حضرت علیؓ ایک بلند کوش اسطوری شخصیت بن کر ابھرتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

حضرت علیؓ رسول خدا کے چچا زاد بھائی اور داماد یعنی آپ کی صاحبزادی حضرت فاطمہ کے شوہر، بارہ اماموں میں پہلے امام اور چوتھے خلیفہ، امام

حسن اور امام حسین کے والد ہیں۔

(1) نام: ابسد، حیدر، علی (علی، خدا کے نام الاعلیٰ سے مشتق ہے)۔

(2) کنیت: ابوالحسن، ابوالحسین، ابوالریحانتین، ابوالسبطین، ابوتراب۔

(3) القاب: اسداللہ، امام الاولیا، امام البررہ (نکوکاروں کے امام) الامام المتقین، امیرالمومنین، امیرالنحل، ایلیا امین، باب العلم، باب حطہ (توبہ کا دروازہ)، بیضۃ البلد (وہ شہر کا سب سے بڑا آدمی جس کے پاس لوگ آ آ کر جمع ہوں اور اس کے کہنے کو مانیں) حجۃ اللہ، حل مشکلات، خاتم الواصلین، خاصف النعل (جوتا سینے والا)، خلیفۂ رسول اللہ، خیرالبشر، خیرالوصیین، درعلوم، ذوالقرنین، رایۃ الہدیٰ (ہدایت کا علم)، زبان خدا، روح بتول، ساقی کوثر، سیدالصادقین، سیدالعرب، سیدالمسلمین، سیدالمومنین، سیف اللہ، شاہ نجف، شاہ ولایت، شہ قلعہ شکن، شہ لافتیٰ، شہ مرداں، شیر خدا، صاحب الرایہ، صاحب اللوا، صالح المومنین، صدیق الاکبر، صفدر، صفوۃ اللہ (خدا کے برگزیدہ)۔ وقاتل الناکثین والقاسطین والمارقین (عہد توڑنے والوں، ظالموں اور دین سے نکلنے والوں کے قتال)، قاضی دین اللہ، قائدالغرالمحجلین (جن کے منہ، ہاتھ اور پاؤں سفید اور نورانی ہوں، ان کے پیشوا)، قسیم النار والجنۃ، کاسرالاصنام، کاشف علوم، کاشف قرآن، مالک الرقاب، مثیل ہارون، مرتضیٰ، مشکل کشا، مصحف ناطق، مظہرالعجائب، مقیم الحجۃ، منارالایمان، مولیٰ، ناصر رسول اللہ، نفس رسول، وارث رسول اللہ، وزیر رسول اللہ، ولی اللہ، ولی المتقین، وصی، ہادی، یعسوب المومنین۔

(4) نورمحمدی اور نورعلوی: رسولؐ خدا نے فرمایا کہ حضرت آدمؑ سے چار ہزار سال قبل میں اور علی ایک نور تھے۔ جب اللہ نے خلقت کو پیدا کیا تو اس نور کو آدمؑ کی پشت سے ملا دیا۔ پھر وہ نور ان کی نسل میں ایک سے دوسرے کو منتقل ہوتا رہا یہاں تک کہ عبدالمطلب کے صلب میں آ کر جدا ہو گیا اور نصف سے رسول

خداؐ کی تخلیق ہوئی اور نصف سے حضرت علیؑ کی۔

(5) والدین: آپ کے والد ابوطالب بن عبدالمطلب تھے جو رسولِ خدا کے والد عبداللہ کے حقیقی بھائی تھے۔ آپ کی والدہ فاطمہ بنت اسد، آپ کے والد کی چچازاد بہن تھیں۔ اس طرح حضرت علی کے والد اور والدہ دونوں ہاشمی تھے۔

(6) مثرم: مثرم بن وعب یمن کا ایک عابد تھا جس نے اپنی عمر کے ایک سو نوے سال عبادت میں گزارے تھے۔ اس نے ایک روز دعا کی کہ اے خدا مجھ بزرگانِ حرم میں سے کسی کی زیارت کرا۔ خدا نے اس کی دعا قبول کی اور ابوطالب یمن پہنچے اور مثرم سے ملے۔ مثرم نے انھیں بشارت دی کہ ان سے ایک فرزند ہوگا جو خدا کا ولی اور مومنوں اور متقیوں کا پیشوا ہوگا۔ اس نے یہ بھی خواہش ظاہر کی کہ جب یہ فرزند تولد ہو تو ابوطالب اُسے اس عابد کا سلام پہنچائیں اور کہیں کہ اس نے گواہی دی تھی کہ تو پیغمبر خدا کا وصی ہے اور جس طرح رسول خدا پر نبوت کا خاتمہ ہے، اسی طرح تجھ پر ولایت کی انتہا ہے۔ ابوطالب نے مثرم سے اس بشارت کی صداقت کے لیے کوئی واضح نشانی طلب کی اور خواہش ظاہر کی کہ سامنے کھڑے انار کے سوکھے درخت میں پھل آئے۔ خدا کی قدرت سے اس میں سے اسی وقت پھل آیا اور ابوطالب نے اس انار کو توڑ کر چند دانے کھائے۔ کہا جاتا یہ کہ اسی پھل سے وہ نطفہ پیدا ہوا جس سے حضرت علی کی تخلیق ہوئی۔

(7) ولادت: آپ کی ولادت 13 رجب 30 عام الفیل کو ہوئی۔ اس طرح آپ رسول خدا سے تیس سال چھوٹے تھے۔ کہا جاتا ہے کہ ولادت سے قبل آپ شکم مادر سے اپنی والدہ سے بات کیا کرتے تھے اور ان کی تنہائی کے مونس تھے۔ جب دورانِ حمل ان کی والدہ خانۂ کعبہ میں جایا کرتیں تو بت سجدے میں گر جایا کرتے تھے۔

(8) مولودِ کعبہ: جب آپ کی ولادت کا وقت قریب ہوا تو آپ کی والدہ دیوار

کعبہ کے پاس آئیں اور خدا سے درخواست کی کہ ان پر ولادت آسان کردے۔ چنانچہ روایت ہے کہ خانۂ کعبہ کی پشت دیوار شق ہوئی اور فاطمہ بنت اسد اندر داخل ہوئیں۔ دیوار پھر بند ہوگئی۔ کعبہ کے کلید بردار نے کعبہ کو کھولنا چاہا مگر دروازہ نہیں کھلا۔ چار دن کے بعد حضرت فاطمہ باہر آئیں تو ان کی آغوش میں حضرت علی تھے۔ (آپ سے قبل یا آپ کے بعد کعبہ میں ولادت کی سعادت کسی اور کو نصیب نہ ہوئی)۔

(9) رسولؐ خدا کے لعاب دہن سے پرورش: رسولؐ خدا نے حضرت علی کو اپنی کفالت میں لے لیا تھا۔ کہا جاتا ہے کہ عالم شیر خواری میں رسول اکرم آپ کے منھ میں اپنی زبان دے دیا کرتے تھے اور حضرت علی خوب سیر ہوتے۔

(10) سابق الایمان: رسول اللہ کے نبوت سے سرفراز ہونے پر سب سے پہلے حضرت علی ہی ایمان لائے۔ آپ نے کبھی کسی بت کے سامنے سر نہیں جھکایا۔

(11) ہجرت رسول اللہ: جس رات کو رسول خدا نے مکے سے مدینہ ہجرت کی اس رات حضرت علی رسول اللہ کے بستر پر نہایت بے خوفی کے ساتھ سوتے رہے جب کہ قریش گھر کا محاصرہ کیے ہوئے تھے اور رسول اکرم کے قتل پر آمادہ تھے۔ صبح حضرت علی نے ان جھلائے ہوئے قریشیوں کا مقابلہ کیا اور ان امانتوں کو جو لوگوں نے رسول خدا کے پاس رکھوائی تھیں، ان کے مالکوں تک پہنچا کر، خود بھی مدینہ روانہ ہوگئے۔

(12) دعوت عشیرہ: رسولِ خدا کی بعثت کے بعد سورۂ شعراء (رکوع 11) کی یہ آیت نازل ہوئی وَأَنذِرْ عَشِيرَتَكَ الْأَقْرَبِينَ (اور اپنے قریب کے رشتہ داروں کو ڈراؤ)۔ تو رسول اکرم نے تمام بنی ہاشم کو جن میں تقریباً چالیس افراد تھے اپنے چچا ابو طالب کے گھر دعوت دی اور ایک خطبہ دیا جس میں انھیں اسلام کی جانب رغبت دلائی۔ آخر میں آپؐ نے دریافت کیا کہ تم میں سے کون ایسا ہے جو اس کام میں میرا بوجھ بٹائے۔ حضرت علی جو اس وقت بہت کمسن

تھے، اٹھے اور فرمایا کہ میں آپ کا بوجھ بٹاؤں گا آپؐ نے بار بار یہ سوال دہرایا اور ہر بار سوائے حضرت علیؑ کے کوئی نہ اٹھا۔ پھر رسولؐ خدا نے ارشاد فرمایا "یہ میرا بھائی، میرا وصی ہے اور تم میں میرا جانشین ہے۔"

(13) علمبردار رسول آپ رسولؐ خدا کے ساتھ ساری جنگوں میں رہے اور رسول اللہ کا علم آپ کے ہاتھ میں ہوتا تھا۔

(14) جنگیں: دیکھیے احد، بدر، تبوک، جمل، حنین، خندق، خیبر، صفین اور نہروان۔

(15) مقتولین: آپ نے جن اہم مشرکین کو قتل کیا ان میں مرحب و عنتر (مقتولین خیبر)، عمرو بن عبدود (مقتولِ خندق) اور ولید بن عتبہ (مقتول بدر) شامل ہیں۔

(16) راکب دوش نبی: فتح مکہ کے موقع پر حضرت علیؑ نے کعبہ کو بتوں سے صاف کیا اور ایک بڑے بت کو توڑنے کے لیے آپ رسولؐ خدا کے دوش مبارک پر بھی سوار ہوئے۔ کعبہ میں سب سے پہلے اذان حضرت علیؑ نے ہی دی۔

(17) مزید دیکھیے سورۂ برأت اور غدیر خم۔

(18) وصیِ رسول: رسول خدا وفات سے قبل ہی حضرت علیؑ کو اپنا وصی بنا چکے تھے۔ حضرت علیؑ نے ہی، وصیت کے مطابق، رسول اکرمؐ کو وفات کے بعد غسل دیا اور جسد مبارک کو قبر میں اتارا۔

(19) گلے میں رسی باندھا جانا: رسولِ خدا کی وفات کے بعد حضرت علیؑ کو اپنے مخالفین کی وجہ سے طرح طرح کی دشواریوں کا سامنا کرنا پڑا کہا جاتا ہے کہ ایک بار آپ کے مخالف آپ کے گلے میں رسی باندھ کر آپ کو کھینچتے ہوئے خلیفہ کے سامنے لے گئے۔

(20) خلافت: تیسرے خلیفہ حضرت عثمانؓ کے بعد ہی ذی الحجہ 35 ہجری میں آپ نے خلافت سنبھالی۔ آپ کی خلافت کا عرصہ تقریباً پونے پانچ سال رہا۔

(21) شہادت: 19 رمضان 40 ہجری کو ایک خارجی عبدالرحمن ابن ملجم نے نماز فجر میں آپ کو اپنی زہر آلود تلوار سے کوفہ کی مسجد میں زخمی کیا جس کے نتیجہ میں 21

رمضان کو آپ نے وفات پائی۔ بنی امیہ اور خارجیوں کے فتنے کی وجہ سے آپ کے مدفن کو پوشیدہ رکھا گیا تھا۔ آپ نجف میں دفن ہیں۔ (مزید دیکھیے ابن ملجم اور قطامہ)۔

روایت ہے کہ آپ کی شہادت کے بارے میں رسول خدا نے خود پیشین گوئی فرمائی تھی۔ اس کے علاوہ 19 رمضان کی صبح جب حضرت علی نماز کے لیے روانہ ہوئے تو گھر کے صحن میں پلی ہوئی مرغابیوں نے شور مچایا اور آپ کے سد راہ ہوئیں۔ جب دروازے پر پہنچے تو کمر کا پٹکا دروازے میں الجھ کر گر پڑا۔ دوران نماز جب آپ سجدے میں گئے تو ابن ملجم نے اپنی تلوار سے آپ کے سر پر اُس جگہ ضرب لگائی جہاں جنگ خندق میں عمرو بن عبدود کی تلوار سے زخم لگا تھا۔ زہر نے تیزی سے اثر کرنا شروع کیا۔ جب ابن ملجم کو گرفتار کر کے آپ کے سامنے لایا گیا تو آپ نے حضرت حسن کو وصیت کی کہ وہ قصاص اس طرح لیں کہ ابن ملجم ایک ہی ضرب میں ہلاک ہو جائے اس لیے کہ اس نے مجھے ایک ہی ضرب لگائی ہے۔ تدفین کے لیے یہ وصیت کی کہ تابوت کو پیچھے سے اٹھائیں کیونکہ آگے سے وہ خود بخود اٹھے گا اور ملائکہ اس کو سہارا دیے ہوئے ہوں گے چنانچہ تابوت جدھر جائے اس کے پیچھے جائیں اور جہاں تابوت رکھا جائے وہاں زمین کھودیں۔ اس کے نیچے ایک تختی ملے گی۔ تختی کے نیچے قبر تیار ہوگی۔ یہ قبر حضرت نوح کی تیار کی ہوئی ہے۔ اس میں آپ کے جسد اطہر کو اتار دیا جائے اور قبر کو بالکل برابر کر دیا جائے تاکہ اس کا کوئی نشان باقی نہ رہے۔ چنانچہ ایک عرصے تک سوائے اہل بیت کے کسی کو اس قبر کا علم نہ رہا۔ خلیفہ ہارون رشید کے زمانے میں اس مقام پر بعض امور عجیبہ کا مشاہدہ کرنے پر اس کا پتہ چلا۔ تب سے یہ مقام مرکز خلائق ہے۔

(22) فضائل: دیکھیے، انت منی، انما ایہ ینفقون، زبانِ خدا، کرم اللہ وجہ،

لاسئلکم، لاسیف، لافتی، لحمک لحمی، لوکشف، مشکل کشا، مصحف ناطق، من کنت مولاہ، ناد علی،نفس رسول، والعادیات، والعصر، والنجم، ھل اتیٰ۔

(23) قرآن میں توصیف: حضرت علی سے روایت ہے کہ ایک چوتھائی قرآن ہماری شان میں ہے۔ ابن عباس کا قول ہے کہ کتاب اللہ میں جس قدر آیتیں حضرت علی کی شان میں نازل ہوئیں، اتنی کسی کی شان میں نازل نہیں ہوئیں۔

(24) صاحب اللواء: رسول اللہ نے فرمایا کہ حضرت علی قیامت کے دن جنت کی اونٹنیوں میں سے ایک اونٹنی پر سوار ہوں گے اور ان کے ہاتھ میں لوائے حمد ہوگا۔

(25) قاسم جناں: رسول خدا نے فرمایا کہ علی جنت اور دوزخ تقسیم کریں گے اور اپنے دوستوں کو بغیر حساب جنت میں داخل کریں گے۔

(26) ساقی کوثر: حضرت علی رسول اللہ کے ساتھ حوض کوثر پر کھڑے ہوں گے اور امت مسلمہ میں سے جنھیں پہچانتے ہوں گے انھیں اس حوض سے پلائیں گے۔

(27) ستارہ اُترنا: ایک بار ایک ستارہ ٹوٹا رسول خدا نے فرمایا جس شخص کے گھر یہ ستارہ گرے گا وہ میرے بعد میرا وصی ہوگا یہ سن کر لوگ اٹھ کھڑے ہوئے اور دیکھنے لگے وہ ستارہ حضرت علی کے گھر میں گرا۔

(28) سائل اور انگوٹھی: ایک روز ایک سائل نے مسجد نبوی میں آکر سوال کیا کسی نے اس کو کچھ نہ دیا تب اس نے خدا کو گواہ بنا کر کہا کہ میں نے تیرے رسول کی مسجد میں سوال کیا لیکن کسی نے کچھ مدد نہ کی۔ حضرت علی اس وقت نماز پڑھ رہے تھے اور رکوع میں تھے۔ انھوں نے سائل کی جانب وہ انگلی بڑھادی جس میں انگوٹھی پہنے ہوئے تھے۔ سائل نے وہ انگوٹھی اتار لی۔ سورۂ مائدہ (رکوع 8) کی اس آیت کی شان نزول اس واقعے کو بیان کیا جاتا ہے:

اِنَّمَا وَلِیُّکُمُ اللّٰهُ ورسوله وَالَّذِیْنَ آمنوا الذین یُقِیْمُوْنَ الصَّلٰوةَ وَیُؤتُوْنَ الزَّکٰوةَ وَهُمْ رَاکِعُوْن۔

(تمھارے سرپرست تو صرف اللہ اور اس کے رسول اور وہ لوگ ہیں جو ایمان لائے ہیں، نماز پڑھتے ہیں اور زکوٰۃ دیتے ہیں ایسی حالت میں کہ وہ رکوع میں ہیں)۔

(29) سائل اور اونٹوں کی قطار: کہا جاتا ہے کہ ایک مرتبہ حضرت علیؑ سفر میں تھے کہ ایک سائل نے آپ سے روٹی کا سوال کیا۔ آپ نے اپنے غلام قنبر سے کہا کہ اس کو روٹی دے دو۔ قنبر نے عرض کیا کہ روٹی دستر خوان میں ہے حکم دیا کہ معہ دستر خوان دے دو۔ قنبر نے عرض کیا کہ دستر خوان اونٹ پر ہے۔ فرمایا اونٹ سمیت دے دو۔ قنبر نے پھر عرض کیا۔ اونٹ قطار میں ہے فرمایا مع قطار دے دو۔ قنبر نے ساری اونٹوں کی قطار سائل کو دے دی۔

(30) جنتی طبق: ایک بار رسولؐ خدا حضرت علیؑ کے گھر تشریف لائے۔ تین روز سے آپ کے گھر والوں نے کچھ نہیں کھایا تھا۔ رسول اللہ نے دریافت کیا کہ کچھ کھانے کو ہے لیکن جب آپ کو صورت حال کا علم ہوا تو آپؐ نے حضرت فاطمہؑ سے کہا کہ جائیں اور اندر دیکھیں۔ انھوں نے کہا کہ وہ وہاں دیکھ چکی ہیں وہاں کچھ نہیں ہے۔ حضرت علیؑ وہاں سے اٹھ کر گئے تو دیکھا ایک طبق تازہ خرمے کا اور ایک ثرید کا پیالہ رکھا ہے۔ رسول اللہ نے فرمایا کہ یہ طبق جبرئیلؑ لے کر آئے ہیں۔ چنانچہ جب سب نے سیر ہو کر کھالیا تو یہ طبق غائب ہو گیا۔

(31) حدیث طیر: رسولِ خدا کو بھنا ہوا پرندہ جنت سے بھیجا گیا۔ آپؐ نے اللہ سے دعا کی وہ اسے بھی بھیج دے جو اسے کل مخلوق سے زیادہ پیارا ہو۔ خدا نے حضرت علیؑ کو بھی ایسا ہی پرندہ بھیج دیا اور آپؐ نے رسول اکرمؐ کے ساتھ کھایا۔

(32) معجزات دیکھیے اسود، بیر العلم، حدیث بساط، ردشمس، مرہ بن قیس، نصیر۔

(33) زمین سے ہمکلام ہونا: حضرت فاطمہؑ سے روایت بیان کی جاتی ہے کہ انھوں نے سنا کہ زمین حضرت علیؑ سے باتیں کرتی ہے اور جو کچھ اس پر مشرق سے

مغرب تک گزرتا ہے اس سے حضرت علیؑ کو مطلع کرتی ہے۔

(34) خورشید کا کلام کرنا: سلمان فارسی سے روایت ہے کہ ایک بار رسول خدا نے حضرت علیؑ سے دریافت کیا کہ کیا یہ جاننا چاہتے ہو کہ خدا کے نزدیک تمھارا کیا مرتبہ ہے۔ انھوں نے کہا، جی ہاں۔ تو رسول خدا نے ان سے کہا کہ وہ صحن مسجد میں جائیں اور جب آفتاب طلوع ہو تو اس سے مخاطب ہو کر کہیں: "السلام علیک یا ایھا الشمس (تجھ پر سلامتی ہو اے سورج) حضرت علیؑ نے ایسا ہی کیا اور آفتاب نے فوراً ان کے سلام کا جواب ان الفاظ میں دیا "السَّلامُ علیکَ یَا اوّلُ یَا آخِرُ یَا ظاهِرُ یا باطِنُ یا مَنْ هُوَ بِکُلِّ شیءٍ علیمٌ" (سلامتی ہو تم پر اے اوّل، اے آخر، اے ظاہر، اے باطن، اے وہ جو ہر چیز سے واقف ہے)۔

(35) جبرئیل کو تعلیم دینا: ایک بار جب جبرئیل رسول خدا کی خدمت میں حاضر تھے، اسی دوران حضرت علیؑ وہاں پہنچے۔ انھیں دیکھ کر جبرئیل تعظیم سے کھڑے ہو گئے۔ رسول اللہ نے اس کا سبب دریافت کیا تو جبرئیل نے عرض کیا کہ مجھ پر ان کا حق تعلیم ہے جس وقت خدا نے مجھ کو پیدا کیا تو پوچھا کہ تو کون ہے اور میں کون ہوں اور تیرا نام کیا ہے اور میرا کیا نام ہے۔ میں اس کے جواب سے عاجز رہا اور ایک مدت تک اس کا کوئی جواب نہ دے سکا۔ حضرت علیؑ نے تب عالم نور میں ظہور کیا اور مجھ سے کہا کہ میں کہوں کہ تو پروردگار جلیل ہے اور تیرا نام جمیل ہے اور میں بندۂ ذلیل ہوں اور میرا نام جبرئیل ہے۔ چنانچہ اسی تعلیم کے سبب مجھے ان کی تعظیم لازم آئی۔

(36) جبرئیل کے پر پر ضرب لگانا۔

(37) اژدہا کو ہلاک کرنا: ابھی حضرت علیؑ دودھ پیتے بچے ہی تھے کہ ایک دن مکہ میں ایک انتہائی خوفناک اژدہا داخل ہوا اور لوگ اس کے ڈر سے ادھر اُدھر بھاگنے لگے۔ اژدہے نے حضرت علیؑ کے گھر کا رخ کیا۔ اس وقت آپ

اپنے گہوارے میں تنہا لیٹے تھے۔ جب اژدہا آپ کے نزدیک پہنچا تو آپ نے گہوارے سے ہاتھ بڑھا کر اس کے گلے کو پکڑ لیا اور اسے چیر کر دو ٹکڑے کر دیا۔

(38) سلمان کو شیر سے نجات دلانا: حضرت سلمان فارسیؓ سے روایت ہے کہ اسلام لانے سے قبل وہ ایک بار دشت ارژن سے گزر رہے تھے کہ انھیں غسل کرنے کی خواہش ہوئی وہ اس قصد سے ایک چشمے میں داخل ہوئے۔ جب وہ نہا رہے تھے کہ یکا یک ایک مردم خور نمودار ہوا اور اس نے ان کی طرف رخ کیا۔ حضرت سلمانؓ نے خدا سے التجا کی کہ اے ارحم الراحمین مجھ کو اس شیر کے پنجے سے نجات دلا۔ اتنے میں ایک سوار نمودار ہوا اور اس نے اپنی تلوار سے اس شیر کے دو ٹکڑے کر ڈالے۔ یہ سوار حضرت علیؓ تھے۔

(39) مقتول کو زندہ کرنا: کہا جاتا ہے کہ ایک بار کوفہ میں ایک اعرابی سعد بن ابی الفضل بن ربیع اپنے قبیلے کے ساٹھ ہزار آدمیوں کے ساتھ حضرت علیؓ کے پاس آیا اور کہا کہ ہم ایک مقتول کو لائے ہیں اور اس کے قاتل کو جاننا چاہتے ہیں چنانچہ آپ اس کو زندہ کریں اور اس سے گواہی دلوائیں۔ حضرت علی نے فرمایا کہ اس شخص کو اس کے چچا حریث بن حسان نے قتل کیا ہے کیونکہ اس نے اس نوجوان سے اپنی لڑکی بیاہی تھی۔ لیکن اس نے اس کی بیٹی کو چھوڑ کر دوسرا بیاہ کر لیا تھا۔ اتنا جان کر بھی اعرابی مطمئن نہ ہوئے اور اس پر مصر رہے کہ مقتول کو زندہ کیا جائے۔ چنانچہ حضرت علی نے اپنا دایاں پاؤں اس پر مارا اور فرمایا: قُمْ بِاذْنِ اللّٰهِ یا حنظلہ بن بدر۔ خدا کی قدرت سے جوان زندہ ہو گیا اور اس نے تصدیق کی کہ اس کے چچا نے اسے قتل کیا تھا۔ یہ اعرابی اور یہ نوجوان حضرت علیؓ کے ساتھ رہے یہاں تک کہ جنگ صفین میں شہید ہوئے۔

(40) ستون میں انگلی کا نشان پیدا ہونا: کہا جاتا ہے کہ ایک بار کوفے میں بعض لوگوں نے اس پر کچھ تعجب اور کچھ شک کا اظہار کیا کہ آپ نے اپنی اس

جسمانی کیفیت کے ساتھ کس طرح خیبر کا دروازہ اکھاڑ کر اس کو ڈھال کی طرح اٹھالیا ہوگا۔آپ نے اسی لحظہ قریب کے ایک ستون کو اس طاقت سے پکڑ لیا کہ پوری عمارت میں زلزلہ آگیا اور ستون میں آپ کی انگلیوں کے نشان پڑ گئے۔''36

حضرت علیؑ کا کردار ایک تاریخی کردار ہے اور تمام مذہبی اور غیر مذہبی نیز تاریخی کتابوں سے یہ بھی ثابت ہے کہ وہ اپنی دلیری، جاں بازی اور نیکوکاری میں اپنی مثال آپ تھے لیکن درج بالاتحریر میں بعض امور ایسے ہیں جن میں تاویل کا رنگ گہرا محسوس ہوتا ہے۔عیسائی پیشوایان کرام نے بھی یہ کیا ہے کہ اپنے بزرگان دین کو اکثر یونانی اسطور میں بدل دیا۔ہم یہاں 'رستم' کی تلمیح کے سلسلے میں ثوبان سعید کی تحریر پیش کرتے ہیں۔رستم کو فردوسی نے اپنے شاہنامے میں پیش کر کے ایک حیرت انگیز اسطور میں تبدیل کر دیا ہے۔رستم کے بارے میں ثوبان سعید رقم طراز ہیں:

''رستم: ایران کا مشہور بہادر، ناقابل شکست جنگ جو اور قوت بازو میں بے مثال تھا۔رستم کی شخصیت کے دو پہلو ہیں ایک تاریخی اور دوسرا نیم تاریخی۔اس کی تاریخی حیثیت یہ ہے کہ عہد اسلامی میں جب اسلامی فوجیں ابوعبیدہؓ بن الجراح کی قیادت میں سرزمین ایران کو فتح کرنے کے ارادے سے آگے بڑھیں تو شہنشاہ ایران نے رستم کو اپنا سپہ سالار بنا کر اسلامی فوجوں کی پیش قدمی کو روکنے کے لیے بھیجا تھا۔''

بقول شبلی:

''حضرت ابوبکر صدیقؓ کے عہد میں عراق پر جو حملہ ہوا اس نے ایرانیوں کو چونکا دیا تھا۔چنانچہ پوران دخت نے رستم کو، جو نہایت شجاع اور صاحب تدبیر تھا، دربار میں طلب کیا اور وزیر حرب مقرر کر کے تمام اختیارات سونپ دیے اور تمام امرا داعیانِ سلطنت کو تاکید کی کہ وہ رستم کی اطاعت سے کبھی انحراف نہ کریں۔پوران دخت نے ایک فوج گراں رستم کی اعانت کے لیے تیار کی... ادھر حضرت ابوعبیدہؓ نے اسلامی فوج کو

سروسامانِ حرب سے آراستہ کیا اور پیش قدمی کر کے خود حملے کے لیے بڑھے۔ (ایرانی) بڑی ثابت قدمی سے لڑے لیکن بالآخر شکست کھائی۔''

رستم کے کردار اور اس کی شخصیت کو بے حد دلچسپ اور پُر کشش بنانے میں فردوسی کے شاہنامے کا زبردست ہاتھ ہے۔ فردوسی کے شاہنامے کے مطابق رستم منوچہر کے زمانے میں پیدا ہوا تھا۔ اس کے باپ کا نام زال اور دادا کا نام سام تھا۔ یہ دونوں بھی اپنے زمانے کے مشہور پہلوان تھے۔ رستم کی بیوی تہمینہ شاہ سمنگاں کی بیٹی اور سہراب کی ماں تھی۔

ضعیف و قوی دونوں رہتے نہیں
نہ یاں زال ٹھہرا نہ رستم رہا

(میر)

سمنگان کے محلِ وقوع اور حدودِ اربعہ کے بارے میں اختلاف ہے۔ فرہنگوں میں سمنگان سے توران اور خراسان کے سارے علاقے مراد لیے گئے ہیں۔ رستم کے بیٹے کا نام سہراب تھا جس نے انجانے میں اپنے باپ سے مقابلہ کیا اور اس کے ہاتھوں قتل ہوا۔

رستمی کا عوض افلاک سے لوں گا پسِ مرگ
قتل عاشق ہے یہ خوں ریزیِ سہراب نہیں

(مومن)

رستم کے گھوڑے کا نام رخش تھا۔ اسی لیے کبھی کبھی اسے رخِ رستم بھی کہا جاتا ہے۔ یہ گھوڑا بھی بہادری اور فرماں برداری میں بے مثال تھا۔ اس کے بعض کمالات تو فوق فطری خوبیوں کے حامل تھے۔

بھواں کی گوشگی جب تھے تمھیں چڑائے کماں
سوار رخش ہوئے کیونکہ رستمِ دستاں

(قلی)

رستم کے باپ زال اور سیمرغ (عنقا) کی دوستی مشہور ہے۔ شاہنامے کے مطابق اس کی تفصیل یہ ہے کہ سیمرغ نے زال کی پرورش کوہ البرز پر کی تھی۔ سیمرغ نے رستم کی پیدائش میں بھی زال کی مدد کی تھی اور جب رستم اور اسفندیار کے بیچ جنگ ہوئی تو بھی سیمرغ رستم کا معاون و مددگار تھا۔ سیمرغ نے اپنے پروں سے رستم کے زخموں کو مندمل کیا اور اسفندیار کو قتل کرنے کی ترکیب بھی بجھائی۔ سیمرغ کا نشیمن اور ٹھکانا کوہ البرز میں ہے۔
زردشتی روایات کے مطابق البرز وہ پہاڑ ہے جو زمین کے گرداگرد پھیلا ہوا ہے۔ اسلامی روایات میں کوہِ البرز ہی کوہ قاف ہے۔ اس سے قاف تا قاف کے محاورے کا چلن ہوا ہے جس کے معنی شش جہات عالم کے ہوتے ہیں۔
رستم نے بے شمار جنگیں لڑیں اور کامیابی و کامرانی سے ہم کنار ہوا۔ اس نے دیووں سے بھی مقابلہ کیا اور ان کو زیر کیا۔

باندھوں ہوں میں جس طرح سے مضمون زبردست
رستم نہ کرے دیو کو یوں زیر ہوا
(سودا)

شاہنامے کی روایت کے مطابق کیکاؤس کے زمانے میں مازندران کا بادشاہ ایک سفید دیو تھا۔ کیکاؤس نے جس وقت مازندران پر فوج کشی کی، دیو سفید نے جادو کے اثر سے کیکاؤس کو قید کر کے اندھا کر دیا اور ایرانیوں کو شکست فاش کھانی پڑی۔ جب رستم کو اس کی اطلاع ہوئی وہ مازندران کی جانب روانہ ہوگیا تاکہ دیو سفید سے مقابلہ کر کے کیکاؤس کو آزاد کرا سکے۔ دیو سفید نے رستم کے مقابلے کی تیاری شروع کر دی اور جادو کے اثر سے رستم کے راستے میں ہفت خوان بنا ڈالا۔

یہ ہفت خوان دشوار گزار راستوں، وادیوں اور غاروں کی مختلف منزلیں تھیں جن میں خوفناک جانوروں، خطرناک جادوگروں اور ہیبت ناک

دیووں کا ٹھکانا تھا لیکن رستم اپنی بہادری اور حسن تدبر کی بدولت ان تمام پرخطر راہوں سے کامیابی کے ساتھ باہر آیا اور سب سے اخیر میں اس کا سامنا دیوسفید سے ہوا۔ سفید دیو ایک غار میں محو خواب تھا، رستم نے اسے نیند سے بیدار کیا اور نبرد آزما ہوا۔ اسے زمین پر پٹک دیا اور اس کے سینے کو پارہ پارہ کر دیا۔ اس کے خون جگر کو کیکاؤس کی آنکھوں سے لگایا۔ دیوسفید کا خون جگر جیسے ہی کیکاؤس کی آنکھوں سے مس ہوا اس کی بینائی واپس آگئی۔ ہفت خوان رستم کی تفصیل یہ ہے کہ:

1. پہلی منزل میں رخش نے ایک شیر کو مار ڈالا تھا۔
2. دوسری منزل میں رستم کو پیاس کی شدت کا سامنا کرنا پڑا۔
3. تیسری منزل میں رستم کا مقابلہ ایک بڑے اژدہے سے ہوا، رستم نے اسے مغلوب کیا۔
4. چوتھی منزل میں رستم کے ہاتھوں ایک جادوگرنی کا قتل ہوا۔
5. پانچویں منزل میں رستم کے ہاتھوں جادوگرنی کے لڑکوں کی گرفتاری ہوئی۔
6. چھٹی منزل میں رستم کا مقابلہ ارژنگ دیو سے ہوا، یہ بے حد سخت مقابلہ تھا، آخرکار رستم اس منزل سے بھی شادکام باہر آیا۔
7. اس منزل میں رستم نے دیوسفید سے جنگ آزمائی کی اور اسے کیفر کردار تک پہنچایا۔

کن مشکلوں سے ٹوٹے ساتوں جو آسماں تھے
اے تیر آہ، یہ بھی رستم کے ہفت خواں تھے [37]

(قدر)

رستم ہی نہیں رستم کا گھوڑا بھی ایک اسطور ہے جو رستم کا وفادار اور جاں نثار ہے۔ رستم کے علاوہ کسی کے بس میں نہیں آتا۔ جیسا کہ اوپر کہا گیا کہ اس کے بعض کمالات تو فوق الفطری

خوبیوں کے حامل تھے۔ سیمرغ کی پرورش کا کوہِ البرز پر کیے جانا، مختلف جنگوں میں گھوڑے اور سیمرغ کی مدد ایسی ہی تھی جیسے کسی دیوی دیوتا یا تائید غیبی کی۔ سیمرغ کا اپنے پیروں سے رستم کے زخموں کو مندمل کرنا۔ اسفندیار کو قتل کرنے کی ترکیب سمجھانا، رستم کا دیووں سے مقابلہ کرنا اور انھیں اپنے زورِ بازو سے زیر کر لینا، دیو سفید کا جادو کے اثر سے کیکاؤس کو قید کر کے اندھا کر دینا۔ کیکاؤس کو چھڑانے کے لیے اسی طرح خوفناک جانوروں خطرناک جادوگروں اور ہیبت ناک دیووں سے جنگ لڑتے ہوئے دیو سفید کو پارہ پارہ کرنا جیسے اوڈیسی یا اینیڈ یا اپالو، اور ڈایونسس وغیرہ کو مختلف مراحل کا سامنا ہوا تھا۔ پھر دیو سفید کے خونِ جگر کو کیکاؤس کی آنکھوں پر لگانا اور بینائی کا واپس آنا۔ یہ تمام واقعات جن میں fable کے رنگ کی آمیزش بھی ہے۔ رستم کو ایک اسطور کا درجہ دیتے ہیں۔ یہ مان بھی لیا جائے کہ رستم ایک تاریخی کردار ہے تو اسے نیم تاریخی اور غیر حقیقی بنانے میں اسطور سازانہ دماغوں ہی نے کام لیا ہے۔ فارسی اور اردو شاعری میں رستم کے اسی اسطوری کردار کو پیش نظر رکھا گیا ہے۔ اسی طرح آبِ حیات سے متعلق حکایت ہو یا اورنگِ جم، ایوانِ کسریٰ ہو کہ بت خانۂ بہزاد، براق کا تصور ہو کہ بہشت شداد کا واقعہ، حاتم طائی کا کردار ہو کہ قصۂ شیریں فرہاد، لیلیٰ مجنوں کا قصہ ہو کہ ہاروت ماروت اور یاجوج ماجوج یا ضحاک کا قصہ۔ یہ ساری تلمیحات، ایک اعتبار سے ہماری اساطیر ہیں۔ ہماری تہذیبی زندگی میں ان کی جڑیں گہری ہیں۔ ہمارے ادب کو معنوی طور پر مالا مال کرنے میں ان کا بڑا ہاتھ رہا ہے۔

موجودہ ادوار میں بھی اسطور سازی ادبی تخلیق کا شیوہ خاص ہے۔ رومانیوں میں شیلی اور کیٹس نے اساطیری تخیل سے کام لیا۔ اس سے پہلے ملٹن اور اسپنیر کے یہاں انجیلی اور یونانی اساطیر سے اپنے رزمیوں میں شکوہ پیدا کیا۔ ٹینی سن، میتھیو آرنلڈ اور تھامس ہارڈی کی بعض نظمیں اساطیر ہی پر اساس رکھتی ہیں۔ بیسویں صدی میں ہینری جیمس کا Wyses ایک نئے عہد کی اوڈیسی ہے۔ کافکا کا ذہن اسطوری ہی تھا۔ اس کے تقریباً تمام ناول اور افسانے اسطوریاتی خمیر ہی سے تیار ہوئے ہیں۔ کامیو نے سسی فس Sisyphus کو بنیاد بنا کر 'متھ آف سسی فس' نام کا فکشن لکھا، جس میں انسانی جبر و اختیار اور بے وقعتی، بے مصرفی اور لایعنیت کا نظریہ پیش کر کے وہ یہ بتاتا ہے کہ انسان اپنی پیدائش سے لے کر موت تک جو کچھ محنت کرتا ہے وہ سسی فس کی طرح لایعنی ہے۔

یعنی موت اس ساری محنت اور اس کے پھل پر پانی پھیر دیتی ہے۔یونانی اساطیر میں سسی فس کو یہ سزا دی گئی تھی کہ ایک بڑے پتھر کو پہاڑ کی چوٹی پر لے جانا ہے وہ پتھر پہاڑ کی چوٹی پر پہنچ کر پھر لڑھک کر زمین پر آ رہتا ہے۔ سسی فس کو ہر بار اسے اوپر لے جانا ہے اور بار بار اسے زمین کی طرف لڑھکنا ہے۔ سسی فس کے اس عمل کو fruitces task بھی کہا گیا ہے اور burdon of labor of Sisyphus بھی کہا گیا ہے۔اسی بنا پر کسی بھی بے مصرف عمل کو Sisyphean task سے موسوم کیا جاتا ہے۔ناصر بغدادی نے کامیو کے اس دیو مالائی کردار کے بارے میں لکھا ہے:

> اس نے کلاسیکی مائی تھولوجی کے معروف ہیرو سسی فس (Sisyphus) کی داستان سزا اور انسانی زندگی کی لایعنی مصروفیات میں قدر مشترک تلاش کرنے کی کوشش کرتے ہوئے فلسفہ لایعنیت کے مختلف النوع الابعاد کو اجاگر کیا ہے۔کامیو کی فکری منطقی نگاہ نے فلسفہ لایعنیت کے حوالے سے سسی فس کے کردار میں آئیڈیل لایعنی ہیرو کی دوراز کار مصروفیات کو دیکھا اور پھر اس فلسفہ کو دوسری عالمگیر جنگ کے متاثر افراد کی زندگیوں پر ایک نئے انداز سے منطبق کرنے کی کوشش کی ہے۔ سسی فس کو دیوتاؤں کے انتہائی خفیہ راز طشت ازبام کرنے کے جرم میں تاقیامت ایک چٹان نما پتھر کو اٹھا کر پہاڑ کی بلند ترین چوٹی سے مسلسل پھینکنے کی سزا دی گئی تھی۔اس کے لیے یہ عمل بند ھا ٹکا ہونے کے ساتھ ساتھ غیر مختتم بھی تھا کیونکہ اس سزا کو بار بار دہرانے کے علاوہ اس کے پاس کوئی اور چارہ کار نہ تھا اس امر سے قطع نظر کہ اس نے زندگی میں کن بھیانک جرائم کا ارتکاب کیا، سسی فس کو روز حشر تک ایک لایعنی عمل کے مسلسل اعادہ کے لیے اپنی تمام تر توانائی اور طاقت کو استعمال کرنے کی سزا دی گئی تھی۔ایک بڑے پتھر کو ہر بار پہاڑ کی چوٹی تک لے جانے اور وہاں سے لڑھکانے کے لیے مافوق الفطرت طاقت کی ضرورت ہوتی ہے۔ یہ ایک ایسی لاطائل کشمکش ہے جس سے گزرنے کے لیے توانائی اور حرکی طاقت کے نہ

معلوم کتنے جاں گداز مرحلوں سے گزرنا پڑتا ہے۔ سسی فس نے دیوتاؤں کی اس تجویز کردہ سزا کو چیلنج کے طور پر قبول کیا تھا، یہ جانتے ہوئے بھی کہ وہ بے مقصد اور لایعنی عمل کی انجام دہی کے سلسلے میں اپنی ناقابل تصور طاقت کا مظاہرہ کر رہا ہے۔ سسی فس یوں مبتہم بالشان انداز میں سزا کاٹ رہا تھا جیسے کوئی کارنامہ انجام دے رہا ہو۔ اس کی ماورائے عقل کارگزاری اور غیر معمولی رویے نے دیوتاؤں کو بھی خاموش کر دیا تھا۔ شاید کامیو یہ کہنا چاہتا ہے کہ سسی فس کی طرح دنیا میں آنے والا ہر انسان لایعنی مصروفیات اور بے معنی مقاصد کے حصول میں اپنی تمام ذہنی و جسمانی توانائی ضائع کرتا ہے۔

فی الاصل سسی فس کا اپنے باب میں خود اذیتی کا ادراک اور بے سود و بے معنی عمل کی خوش اسلوبی سے بجا آوری اس کے گھناؤنے جرم کے داغ کو مٹا کر اسے شکوہ وسطوت کے عالی مرتبے تک پہنچا دیتی ہے۔ اس کی باتمکنت کارگزاری کو ایک طرح سے باغیانہ عمل کہا جاسکتا ہے۔ دیوتاؤں کی سخت گیر سزا کا مقصد بجز اس کے اور کچھ نہ تھا کہ وہ تاقیامت پشیمان ہونے کے ساتھ ساتھ داخلی شکست و ریخت اور کرب و اذیت میں مبتلا رہے۔ مگر سسی فس نے اپنے غیر معمولی رویے سے دیوتاؤں کو حیران و ششدر کر دیا تھا۔ ایک کڑی سزا کو خوش باشی سے کاٹنا ایک طرح سے سزا کی نفی ہے اور اس نفی کے ذریعے سسی فس دیوتاؤں کی ہمسری کا دعویدار بن گیا تھا۔ 38

اس سلسلے میں جدید ڈرامے نے اساطیر کے ذریعے موجودہ زندگی کی کشمکشوں اور بحران کو بڑی فن کاری سے پیش کیا ہے۔ پرانڈیلو، ژینے، ژرادو، انوی، بیکٹ، اور ایانسکو وغیرہ کے فن میں اساطیر نے ایک بڑے محرک کا کام کیا ہے۔ ان فن کاروں نے اپنے نظریے اور فلسفے کے لیے ڈرامے کو mouth piece بنایا اور اکثر موقعوں پر اساطیری ذہن سے کام لیا۔ مثلاً سارتر

جو بنیادی طور پر وجودی فلسفی تھا، 'مکھیاں' Flies نام کے ڈرامے میں اوریسٹیز نام کے متھ کو بروئے کار لاتا ہے یونانی اساطیر میں اوریسٹیز Orestes اگامیمنن اور کلی ٹیمنیسٹرا کا بیٹا ہے، افی جینیا اور الیکٹرا کا بھائی ہے۔ جب اگامیمنن ٹرائے کے لیے روانہ ہو جاتا ہے تو اوریسٹیز کو جلاوطن کر دیا جاتا ہے۔ وہ بڑا ہونے پر اوریسٹیز واپس لوٹتا ہے اور اپنے باپ کے قاتل بدکاروں اور زانیوں سے بدلہ لیتا ہے۔ دیوتا اس کا ساتھ دیتے ہیں۔ اسے اپنے باپ کا تخت و تاج مل جاتا ہے۔ ہیرمیون سے اس کی شادی ہو جاتی ہے جو مینے لاس اور ہیلن کی بیٹی تھی۔ زاہدہ زیدی نے سارتر کے ڈرامے 'مکھیاں' کے تہہ میں چھپے ہوئے وجودی تصورات کی طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھا ہے:

> سارتر کے دوسرے اہم ڈرامے 'مکھیاں' کی بنیاد یونانی دیومالا یعنی اورس ٹیز متھ پر ہے۔ یہاں سارتر نے قدیم یونانی کہانی کے ظاہری خدوخال کو تو قائم رکھا ہے لیکن اس کی معنویت کو اس قدر بدل دیا ہے کہ وہ اس کے مخصوص وجودی تصورات کی ایک ڈرامائی تجسیم بن گئی ہے۔ جس میں آزادی اور ذمہ داری سے فرار، آزادی اور وابستگی، عمل اور انتخاب، اقدار و معنی کی تخلیق، ذاتی شناخت کا مسئلہ، غیر معتبر زندگی کی سکڑتی ہوئی حدود اور معتبر زندگی کے لامحدود امکانات ڈرامے کے قالب میں ڈھل کر ہمارے سامنے آتے ہیں اور اس ٹیز اس ڈرامے کا وجودی ہیرو ہے جو فیصلے اور عمل کے دوراہے پر کھڑا ہے اور اس کا روح فرسا فیصلہ اس کی ذاتی شناخت کا سنگ بنیاد بنتا ہے اور اس کا اپنے عمل کی ذمہ داری قبول کرنا معتبر طرز فکر کا غماز ہے اور پھر اس کا انجانی منزلوں کی سمت سفر انسان کی امادی مطلق اور مندگی کے لامحدود امکانات کا استعارہ ہے۔39

سارتر کے علاوہ اونیل نے یونانی دیومالا کے ذریعے اپنے تصورات کو بڑی قوت کے ساتھ پیش کیا۔ اس پر یونانی ڈرامائی ٹریجڈیز کا گہرا اثر تھا۔ انسانی زندگی میں جو غیر متوقع صورت حال پیدا ہوتی رہتی ہے اور اندر اور باہر کے دباؤ جس طرح انسانی زندگی کو مسخ کرتے رہتے ہیں۔ اونیل کے لیے یہ اہم سوال تھے۔ 'الیکٹرا کے المناک تجربات' میں الکٹرا نام کی اسطور کو حوالہ بنایا

ہے۔ ایلیٹ نے اپنے ڈرامے 'مرڈر ان دی کیتھیڈرل' میں 'یونانی مائی تھولوجی کو ایک زیریں اسٹرکچر کے طور پر استعمال کیا ہے۔' یوجین آیونیسکو نے اساطیر سے کوئی کردار نہیں لیا لیکن اس کے ڈرامے 'کرسیاں' میں پورا ماحول اساطیری معنویت کا حامل ہے۔ اس میں ہر چیز ایک علامتی پہلو رکھتی ہے۔ زاہدہ زیدی نے 'کرسیاں' کے بارے میں بڑی تفصیل سے لکھا ہے۔ وہ فرماتی ہیں:

> ...یوجین ایونیسکو کا منفرد اور معنی خیز ڈرامہ 'کرسیاں' بھی ایک طویل استعارہ ہی ہے۔ ایونیسکو نہ صرف ایب سرڈ ڈرامے کا ایک معتبر استاد بلکہ آواں گارد ڈرامے کا ایک نظریہ ساز بھی ہے۔ اس کا وژن تو المناک ہے لیکن اس کے ڈراموں میں طنز و مزاح کے عناصر دوسروں سے کچھ زیادہ ہی ہیں لیکن اس کے ڈراموں میں یہ خوش وقتی کا ذریعہ نہیں بلکہ طنز و مزاح اور قول محال کسی پریشان کن حقیقت کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ 'کرسیاں' میں جو بنیادی طور پر ایک 'اینٹی ریلیسٹ' ڈراما ہے علامتی، سرریلسٹ اور اظہاریت کے عناصر کے ساتھ ساتھ نفنٹاسٹک عناصر بھی موجود ہیں۔ ڈرامے کا پس منظر ایک گول کمرہ ہے جو ہر طرف سے پانی سے گھرا ہے اور اس ڈرامے کی دنیا تاریخی اور جغرافیائی حدود سے ماورا ہے۔ بوڑھا جوڑا اپنے مہمانوں کا منتظر ہے جنھیں ایک مقرر کی مدد سے وہ پیغام سنوائے گا جو اس کے تجربات کا نچوڑ ہے اور جو اس کے خیال میں دنیا کو تباہی سے بچا سکتا ہے۔ رفتہ رفتہ مہمان آنا شروع ہوتے ہیں لیکن وہ سب نادیدہ ہیں اور ان کی موجودگی اور تعداد کا اندازہ بوڑھے جوڑے کی گفتگو اور اسٹیج پر لمحہ بہ لمحہ بڑھتی ہوئی کرسیوں کی تعداد سے ہوسکتا ہے۔ آخر میں بینڈ باجے کے ساتھ بادشاہ بھی آتا ہے لیکن وہ بھی نادیدہ ہے اور پھر کافی انتظار کے بعد مقرر نمودار ہوتا ہے جو گوشت پوست کا انسان ہے۔ اپنی تمنا پوری ہونے کے بعد بوڑھا جوڑا سمندر میں چھلانگ لگا دیتا ہے اور اب ہم یہ دیکھتے ہیں کہ مقرر گونگا اور بہرا ہے۔ وہ کچھ کہنا چاہتا ہے لیکن

صرف بے معنی آوازیں نکال سکتا ہے کچھ لکھنا چاہتا ہے لیکن وہ بھی صرف بے ربط حروف اور نشان ہیں اس کے بعد مقرر واپس جاتا ہے اور اس کے جانے کے بعد ایک لمحے بعد ہر طرف سے ہنسی، پھبتیوں اور تمسخر کی آوازیں آتی ہیں۔ اس ڈرامے کے مکالموں میں ابہام اور قول محال کو کلیدی حیثیت حاصل ہے جو ترسیل کے المیے، زندگی کی بے مائیگی اور منطق کی شکست کے آئینہ دار ہیں اور ایونیسکو نے تھیٹر کے ٹھوس مادی عناصر کا استعمال بڑی چابکدستی سے کیا ہے۔ آخری منظر میں خالی کرسیوں سے بھرا ہوا اسٹیج اور ہر طرف گونجتی عجیب وغریب آوازیں ڈرامے کے وژن کے خارجی روپ ہیں۔ 40

اردو فکشن میں سب سے پہلے پریم چند نے اپنے ابتدائی دور کے افسانوں میں راجپوت کرداروں کو لیجنڈ بنانے کی سعی کی تھی۔ لیجنڈ بنانے کی یہ تحریک انھیں ہماری داستانوں ہی سے ملی تھی۔ پریم چند کے دور میں لیجنڈ بنانے کا رویہ شرر کے یہاں ملتا ہے۔ شرر کے یہاں ہیرو پرستی اپنے عروج پر نظر آتی ہے۔ یہ چیز بھی داستانوں کے اثر کا نتیجہ ہے۔ داستانوں میں اسلامی مجاہد یا ہیرو ایک لیجنڈ کے طور پر نمائندگی کرتا ہے۔

شرر کا ہیرو بھی سارے واقعات کا مرکز ہوتا ہے۔ وہ کسی بڑے عہدے پر مامور ہوتا ہے۔ مجاہد ہوتا ہے۔ عاشق بھی ہوتا ہے۔ اس کی ایک نمایاں اور وجیہ شخصیت ہوتی ہے۔ جو داستانی کردار کی طرح مکمل، بے عیب، اور پر شکوہ۔ اس ہیرو کی زندگی میں شکست یا ناکامی محض، ماندگی کا ایک وقفہ ہوتی ہے ورنہ ساری کامرانیاں اور فتوحات اس کا مقدر ہیں۔ اس میں کردار کی ساری خوبیاں ہوتی ہیں۔ بہادری اور حوصلہ مندی میں وہ ایک مثالی نمونہ ہوتا ہے۔ بس اتنا ضرور ہے کہ تائید غیبی کا ان مہمات میں کہیں گزر نہیں اور نہ ہی ان کے مقاصد کے درمیان کوئی ساحر اور جادوگر آتا ہے۔ نہ فرشتے کوئی مدد کرتے ہیں اور نہ بیسواؤں سے انھیں سابقہ پڑتا ہے۔ جو حسینائیں ملتی ہیں وہ آخر میں پاکبازی کا نمونہ بن جاتی ہیں۔

عزیز احمد، غالباً وہ پہلے اردو فکشن نگار ہیں جن کا علم بہت بسیط تھا۔ تاریخ، فلسفے،

تہذیب، مذاہب، مذہبی صحائف، (توریت، انجیل، قرآن مجید) بابلی اور یونانی اساطیر، ہندوستانی اساطیر اور لوک کتھاؤں سے انھیں جو غیر معمولی دلچسپی تھی۔ اس کی نشاندہی ان کے اکثر افسانوں سے ہوتی ہے۔ عزیز احمد کی کہانیوں میں بڑا تنوع ہے۔ وہ صحیح معنوں میں عالم تھے۔ کئی زبانوں سے گہری واقفیت تھی۔ انھوں نے شاعری بھی کی اور کئی قابلِ قدر تراجم بھی کیے۔ ان جیسا باخبر اور آگاہ فکشن نگار اردو ادبی دنیا میں نہ تو پہلے پیدا ہوا اور نہ ان کے زمانے میں ان کے مقابل کوئی ٹھہر سکتا تھا۔ عزیز احمد کی افسانہ نگاری سیدھی سادی افسانہ نگاری نہیں ہے۔ وہ کبھی تاریخ کی طرف نکل جاتے ہیں۔ کبھی تہذیب کی مرقع کشی کرنے لگتے ہیں۔ کبھی جنس کی جزئیات میں الجھ جاتے ہیں۔ کبھی فلسفیانہ موشگافیاں کرنے لگتے ہیں۔ کبھی نفسیاتی تجزیے سے کردار کے باطن کو منکشف کرنے میں انھیں لطف آتا ہے۔ منظر نگاری، جزئیات نگاری اور کردار نگاری کے دوران ان کے وہ سارے تجربے پس منظر کا کام کرنے لگتے ہیں جو انھوں نے زندگی اور مختلف علوم کی کتابوں سے حاصل کیے۔ عزیز احمد کی بعض کہانیاں ان کے زمانے سے بہت آگے کی چیز ہیں۔ مدن سینا اور صدیاں، رقص ناتمام، آب حیات، تصور شیخ، رومۃ الکبریٰ، جیسے افسانے اردو افسانے کی تاریخ میں ایک علیحدہ باب کے متقاضی ہیں۔ یہاں درج ذیل دو اقتباس درج ہیں جن سے عزیز احمد کے اسطور سازانہ ذہن کو بہ آسانی سمجھا جاسکتا ہے:

> ایک لمحے کے لیے پروفیسر وتوریا مانویل کی یادگار کے سامنے ٹھہرا۔ ''دیکھو یہ فن ہم نے یونانیوں سے سیکھا ہے۔ تعمیر کا فن، اونچے ستون اور قوسین، نیم دائرے اور دائرے، عموداً اونچائیاں اور دائرے۔ خطوط راست اور دائرے ایک دوسرے کے مصلح ہیں ان سے فن تعمیر میں عظمت پیدا ہوتی ہے۔''
>
> اس عمارت کی بنیاد کے سامنے ہی دو چشمے ہیں۔ یہ ان دو سمندروں کے رمز ہیں۔ جو اطالیہ کے ساحلوں کو دھوتے ہیں— تیرے نین اور اڈریاٹکے۔ پھر ایک بڑا سا زینہ ہے اس شاندار زینے کے قدموں میں مرمریں مجسّموں کے دو مجموعے ہیں۔ جن پر جابجا سنہری کام ہے۔

مجسموں کا ایک مجموعہ 'عمل' کا مظہر ہے اور دوسرا 'غور و فکر' کا۔ پھر زینے چڑھیے۔ آپ کو دونوں طرف دو بڑے بڑے شیر ملیں گے جو اپنے طاقتور جسموں پر 'فتح' کا مجسمہ سنبھالے ہوئے ہیں۔ پہلے شاندار چبوترے پر 'قربان گاہِ وطن' یا 'تقدس گاہِ وطن' نقش ہے جس کی درمیانی شکل 'روما' ہے اس شکل کے نیچے ہی گزشتہ جنگِ عظیم کے اُس 'نامعلوم سپاہی' کے لیے جگہ تلاش کی گئی ہے۔ جو ہر ملک میں کسی ایسی ہی شاندار جگہ دفن ہے جس کی پرستش اتنی ہی ہوتی ہے جیسے کسی مقدس بزرگ کی ہو۔ جس کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ وہ نامعلوم ہے۔ وہ جنگ کا سب سے بڑا رومانی ہیرو ہے۔ وہ ہیرو سپاہی ہے۔ وہ ایک رمز ہے۔ وہ جنگ کے دیوتا کی بھینٹ ہے۔ وہ جنگ کا دیوتا ہے۔ 41

(رومۃُ الکبریٰ)

رومۃ الکبریٰ کے عظیم الشان عجائب خانوں میں تمام مجسمے خاموش تھے۔ تعظیماً نہیں۔ حیرت وحسرت سے کہ مستقبل ان کے بس کا نہیں تھا۔ کاپے لےسس تی نے میں میکیل آنجلو کا بنایا ہوا خدا، آدم کو اپنی انگشت مقدس سے جنم دے رہا تھا۔ سانپ درخت سے لپٹا ہوا تھا اور حوا جنت سے نکالی جا رہی تھی۔ قصر وے تی کانو میں بورجیا کا کمرہ زہر سے بسا ہوا تھا۔ رافائیلو کے کمروں میں اس کے ہاتھ کے بنائے ہوئے انسانی جسم قدرت سے کہہ رہے تھے۔ دیکھ انسانی حسن اس کو کہتے ہیں۔ 'کاپے لےسس تی نے' میں میکیل آنجلو کا عظیم الشان 'آخری فیصلہ' انسانی عضلات سے تخیل کو مرعوب کر رہا تھا اور چھت پر درازیں آ گئی تھیں۔ دیواروں کی زندگی تصویروں سے کم ہوتی ہے۔

اور سب مجسمے خاموش تھے 'نیل' جس سے بیسیوں بچے لپٹے ہوئے تھے اور ان سب سے بڑا 'اپالو بل دے دے رے' سورج کا دیوتا، انسان کا

سورج، دیوتاؤں کا سورج اور 'لاکون' ہزاروں نقلیں دیکھ ڈالیے، مگر اصل میں ایک ایسی بات نظر آتی ہے جس کی نقل ناممکن ہے۔ اس عذاب کا حسن۔ حسن عذاب۔ 42

(رومۃ الکبریٰ)

عزیز احمد کی archetectural study ہی یہ نقشہ کھینچ سکی ہے کہ یونانی عمارت سازی کی کیا خصوصیات تھیں اور اس عمارت سازی کی جڑیں بھی یونانی اساطیر ہی میں ملتی ہیں یونانیوں نے جو عظیم الشان مندر تعمیر کیے تھے۔ ان کی بلندی، ان کے بام و در، ان کے صحن اور چھتیں، ان کے رقبے، ان کی عظمت کی دلیل ہیں۔ عزیز احمد ایک پیشہ ور گائیڈ کی طرح عمارت اور اس سے متعلق فن اور واقعات کو جس طرح پرو کر چلتے ہیں۔ قاری کے لیے وہ چیز محض کتابی نہیں رہ جاتی بلکہ وہ بھی ان کے ساتھ قدم بہ قدم چلنے لگتا ہے۔

'رومۃ الکبریٰ' کے دوسرے اقتباس میں مختلف مجسمے جیسے بآواز بلند اپنی اپنی آپ بیتی سنا رہے ہوں۔ یہ سب مجسمے نہیں معلوم ہوتے جیسے زندہ کردار ہوں۔ عزیز احمد اس حصے میں اپنے جمالیاتی احساس کو بڑی نزاکت کے ساتھ بروئے کار لائے ہیں۔ اسطوری ذہن کی ایک خوبی یہ ہوتی ہے کہ وہ بے حد فعال ہوتا ہے اور تمثالوں اور تصویروں میں سوچتا ہے۔ عزیز احمد کے اس ذہنی میلان کے بارے میں پروفیسر عتیق اللہ نے بھی اپنے ایک مضمون بہ عنوان 'اردو افسانے میں میجک ریلزم' میں نشاندہی کی ہے:

> ایک سطح پر 'مدن سینا اور صدیاں'، 'زریں تاج' یا 'آب حیات' میں متھ سازی کا عمل، ان افسانوی عواقب میں ایک ایسی دنیا کی تشکیل کرتا ہے جو ہمارے تجربے سے پرے، ہمارے حواس کی گرفت سے باہر مگر ہمارے خوابوں کے حدود میں ہے۔ متھ کی بہت سی خصوصیات میں سے ایک خصوصیت یہ بھی ہوتی ہے کہ وہ ہر دور میں ایک نئے معنی کا انکشاف کرتا ہے اور ہر دور اسے اپنے طور پر اخذ کرتا اور از سر نو خلق بھی کرتا ہے۔ وقت کی گرد جتنا اسے مسخ کرنے کے درپے ہوتی ہے اتنے ہی اس کے

خال اور خط منور ہوتے چلے جاتے ہیں۔ یہ مقدس تنویر عزیز احمد کے بعد انتظار حسین کے یہاں زیادہ وسیع رقبوں میں پھیل کر ان کے بیشتر افسانوں کا وہ گنجان سیاق تشکیل دیتی ہے، جہاں سارے اسما، ساری اشیا، سارے جمادات و نباتات، چرند و پرند اور ان کے افعال و اعمال کسی دوسری جہت یعنی پہلی نظر میں محسوس کی جانے والی صداقت سے ماورا اور تقریباً نامانوس نیز اجنبی جہت کی طرف ہماری توجہات کو منعطف کرتی ہے۔ اگر وہ نامانوس نہ ہوں تو ہم یقیناً بہت سی ترغیبات سے محروم رہ جائیں۔[43]

عزیز احمد کو افسانے کے اندر دوسرے افسانوں کو پرونے کا ہنر آتا ہے۔ اسی لیے ان کے افسانے ایک سطح سے زیادہ سطحوں کے حامل کہلانے کے مستحق ہیں۔ یہ چیز 'زریں تاج' کے علاوہ 'آب حیات' میں پختہ تر صورت میں ظہور پاتی ہے۔ پروفیسر عتیق اللہ نے ان دونوں کہانیوں کو پیش نظر رکھ کر بعض اہم اشارے کیے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

عزیز احمد نے زریں تاج اور 'آبِ حیات' میں بھی جو دنیائیں خلق کی ہیں، وہ اس معنی میں خصوصی ہیں کہ ان کی کوئی truth value نہیں ہے۔ ان صداقتوں کا اپنا جواز ہے جو حقیقت کے ان بے شمار رخوں کی طرف متوجہ کرتی ہیں جو جتنے بصارتوں سے بعید ہیں اس سے زیادہ تخیلی امکانات کے اندر ہیں۔ انسانی ذہن اپنی فطرت میں ہمیشہ یقین اور غیر یقینی کے مابین ڈولتا رہتا ہے۔ یقین میں تھوڑی بہت شبہ کی گنجائش ہی ہمیں اس نتیجے پر پہنچاتی ہے کہ یقینی علم تو تقریباً ناممکنات میں سے ہے اور یہ کہ عقیدے اور عمل پر کارفرمائی کے لیے صرف امکانِ غالب اور احتمال کافی ہوتا ہے۔ زرّیں تاج، میں جیپ کی خرابی کی وجہ سے ارشد کو عین جنگل میں کچھ وقت کاٹنا پڑتا ہے۔ ایک طرف جنگ کا ماحول ہے، دوسری طرف چاندنی میں لپٹا ہوا فطرت کا رومانی تناظر۔ ان دونوں ضدوں کے

درمیان ارشد ماضی بعید کی اس دنیا میں پہنچ جاتا ہے جہاں کا سارا گرد و پیش خواب آسا ہے اور ماضی ایک تازہ دم پیرایۂ وجود کے طور پر ارشد کے حواس اور باطن پر محیط ہو جاتا ہے۔

''اور وہ جس کے قدموں کی چاپ سنائی دے رہی تھی وہ دوسرا ساتھی، چاندنی رات میں اس ویران حسین سڑک پر اس کا ہم سفر، اس کی ہم سفر... اس نے چاند کی طرف دیکھا اور پھر اپنے حسین ساتھی کی طرف... تم نے مجھے نہیں پہچانا۔ میں زرّیں تاج ہوں۔''

سائرن کی دہشت ناک آوازوں اور ہوائی جہازوں کی گڑگڑاہٹوں کے بیچ شعلوں سے سارا ماحول جھلس رہا ہے اور اسی ہیبت ناک اور حواس باختہ صورت حال میں چاندنی میں نہائی ہوئی قرۃ العین طاہرہ کا ہیولیٰ ایک محسوس وجود میں متشکل ہو جاتا ہے۔ اجتماع ضدین کی اس صورت سے ہم پہلی بار کسی اردو فسانے میں دو چار ہوتے ہیں۔ زرّیں تاج ہی شیریں کا روپ لے لیتی ہے اور شیریں، مہرالنسا یعنی نورمحل یعنی نور جہاں میں منقلب ہو جاتی ہے۔ 'مدن سینا اور صدیاں' میں بھی جو مدن سینا ہے، اس کی کایا شیریں میں ضم ہو جاتی ہے۔ جو سمردت ہے وہ خسرو پرویز میں اور جو دھرم دت ہے وہ فرہاد کا روپ دھارن کر لیتا ہے۔ غالباً تناسخ یا قلب کاری کے اس عمل کی تکنیک کو قرۃ العین حیدر نے عزیز احمد ہی سے اخذ کیا ہے۔ عزیز احمد نے اپنے بیانیہ میں آزاد ناراست ڈسکورس free indirect discourse کا استعمال کیا ہے۔ کرداروں کے قالب ہی نہیں بدلتے situations بھی بدلتی ہیں، زمان کے ساتھ مکان کی بھی کایا پلٹ جاتی ہے۔ [44]

اقبال مجید کے بعض افسانے جیسے حکایت ایک نیزے کی، شہر بدنصیب، میرے خوف میں حکایتوں سے بھی کام لیا گیا ہے۔ ان کے افسانوں میں اکثر خواب سازی کی کیفیت ملتی ہے۔ ایک کہانی باہر باہر چلتی ہے دوسری خواب کے صحن میں جگمگاتی ہے۔ اگر بیچ میں خواب کی یہ صورت

نہ پیدا ہو تو افسانے میں تجسس کی کیفیت ہی ناپید ہو جائے۔ اساطیر بھی کسی عہد کے انسانوں کے خواب ہیں۔ جن کے سرچشمے زندگی کے حقائق میں پوشیدہ ہوتے ہیں، لیکن انھیں تخیل کا گہرا رنگ دے کر ماورائی بنا دیا جاتا ہے۔ اقبال مجید کی ایک بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ اپنی اسطوری کہانی کو بھی عہد حاضر کی سیاست کے بھدّے کردار اور اخلاقی دیوالیہ پن سے جوڑ دیتے ہیں۔ اس سلسلے میں 'شہر بدنصیب' ایک انتہائی موثر کہانی ہے:

> اس 'شہر بدنصیب' میں حاتم نے دیکھا کہ لوگ بھوکے سو جایا کرتے تھے لیکن غصہ نہیں کرتے تھے۔ بیٹا باپ پر جوتے اچھالتا اور باپ گردن جھکائے کھڑا رہتا۔ غلام آقا کی مشکیں کس دیتا اور آقا گانا گاتا رہتا بیویاں شوہروں کے سامنے اپنے یار کے ساتھ بدفعلیاں کرتیں اور شوہر ستار بجاتے رہتے۔ ایک کے سامان اور گھر پر دوسرا قبضہ کر کے بیٹھ جاتا تو بھی مالک مکان کڑکڑاتی سردی میں بھی اپنی گرہستی کے ساتھ میدان بیابان میں بیٹھا رہتا لیکن منھ سے اف نہ کرتا۔ کسان دوسروں کے مویشیوں کو اپنا کھیت چرتے ہوئے دیکھتے اور خاموش رہتے ماں کی گود سے بچے کو چھین کر آگ میں ڈال دیا جاتا تو بھی ماں کے چہرے پر شکن نہ آتی حاتم نے حیرت سے سارے مناظر دیکھے اور عبرت پکڑی۔ جب وہ اس شہر سے واپس جانے کی تیاری کر رہا تھا تو داروغہ نے اس سے پوچھا۔
>
> ''اے مسافر اب اپنا کچھ احوال بتا، آخر تو کس شہر کا باسی ہے۔''
>
> حاتم نے جواب دیا ''اے داروغہ میرے شہر کا نام بھی شہر بدنصیب ہے۔''
>
> داروغہ نے دلچسپی لیتے ہوئے سوال کیا۔
>
> ''بھلا یہ کیسے؟''
>
> ''یہ ایسے، حاتم نے جواب دیا۔'' کہ میرے شہر میں لوگ چھوٹی سے چھوٹی بات پر بھی غصہ کرتے ہیں۔''
>
> ''کیسے۔؟''

''وہ ایسے کہ دال میں نمک تیز ہو جانے پر شوہر بیوی کو مٹی کا تیل چھڑک کر جلا دیتا ہے۔''

پھر داروغہ نے حاتم سے سوال کیا۔

''اے نیک بخت تیری منزل کدھر ہے اور تو کس لیے جا رہا ہے۔''

''سنا ہے آگے کہیں ایک شہر خوش نصیب بھی ہے۔'' حاتم بولا'' جہاں لوگ غصے کو ایک ایسی طاقت بنا چکے ہیں جو برتر کو قائم کرنے اور کم تر کو ختم کرنے کے لیے استعمال ہوتی ہے اسی کی تلاش میں جا رہا ہوں۔''

داروغہ نے حاتم کو سینے سے لگا لیا۔ ناقے پر بٹھایا اور بولا۔

''جا خدا تیرا سفر کامیاب کرے۔''

سفر کا احوال سن کر میں نے حاتم سے سوال کیا'' کیا تم کو کوئی ایسا خوش نصیب شہر کبھی ملا؟'' وہ بولا'' ایک بار ملا تھا۔ وہاں برتری کی جس قدر ضرورت ہوتی اسی قدر غصہ انسانوں میں انجکشن کے ذریعہ پہنچا دیا جاتا۔ پھر کیا ہوا؟'' میں نے سوال کیا'' پھر یہ ہوا کہ ایک دن غصے کے گودام سے بو آنا شروع ہو گئی اسے کھول کر دیکھا گیا تو پتہ چلا سارا غصہ رکھے رکھے سڑ چکا تھا اور شہر کے باسی تازہ غصہ تلاش کرنے میں لگے ہوئے تھے کیونکہ انسان کو نئی برتری سے روشناس کرانے میں پرانا اور سڑا ہوا غصہ کام نہیں کر رہا تھا۔

'حکایت ایک نیزے کی' جیسے افسانے میں اقبال مجید کی اسطور سازی بلندی پر نظر آتی ہے۔ 'نیزہ' ایک چیز سے خوف ناک زندہ کردار کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ اسطور ساز ذہن حقیقت سے ماوراء دیکھنے کا عادی ہوتا ہے۔ وہ معمول پر اتنا یقین نہیں رکھتا جتنا غیر معمولی اور غیر متوقع پر۔ زیر نظر افسانے کے درج ذیل اقتباس میں یہی صورت نمایاں ہے:

اس رات درزن نے خواب میں اپنے تھکے ماندے شوہر کو دیکھا۔ وہ مزدوری کر کے جو چند سکے لایا ہے ان کو بڑے پیار سے اس نے درزن کی

ہتھیلی پر رکھ دیے ہیں اور خود منہ ہاتھ دھو کر ٹوٹی پھوٹی چوکی پر کھانے کے انتظار میں بیٹھ گیا۔ درزن اُسے مکا کی گرم گرم روٹی اور ساگ کھلا رہی ہے اور پاس بیٹھ کر پنکھا جھل رہی ہے۔ شوہر کھانا کھا کر بستر پر لیٹ جاتا ہے اور درزن اس کے پیر دبانے لگتی ہے۔ کچھ دیر بعد درزن اس کو بڑے پیار سے اپنی سمت کھینچ کر سینہ سے لگا لیتا ہے اور دھیرے سے اس کے کان میں کہتا ہے۔

"کتنی اچھی ہے تو۔ تیرے حسن اور تیری خدمت کے بیش بہا لعل نے مجھے غریبی میں امیر کر رکھا ہے۔ تجھ کو میں اپنے خدا سے بھی چھین لاؤں گا۔ کہوں گا مجھ سے میری جان تک لے لے مگر تجھ کو مجھ سے نہ چھین۔"

تب ہی درزن کا دل کچھ اتنی زور سے دھڑکا کہ اس کی آنکھ کھل گئی۔ وہ پسینہ پسینہ ہو رہی تھی۔ اندھیرے میں اس نے دیکھا کہ دیوار کے کونے میں رکھے ہوئے نیزے میں جڑا لعل کسی سرخ قندیل کی روشنی کی طرح دمک رہا تھا۔ اس بار نہ جانے کیوں اس روشنی سے اُس پر ایک خوف سا طاری ہونے لگا۔ وہ گھبرا کر کھڑی ہونا چاہتی تھی کہ فرش پر گر پڑی۔ وہ گھسٹتی ہوئی اس کونے تک گئی جہاں وہ نیزہ دھرا تھا۔ اس نے نیزے کو پکڑنے کی کوشش کی مگر سنبھال نہ سکی۔ نیزہ اَنی کی جانب سے اس پر گرا۔ درزن نے انی کو ہی دونوں ہاتھوں سے تھام لیا۔ سرخ لعل اب درزن کی آنکھوں سے قریب تر ہو کر کسی ڈراؤنی اور شعلہ اگلتی آنکھ کی طرح اسے گھور رہا تھا۔ اس کو لگا جیسے ہر طرف ان شعاعوں سے آگ لگ گئی ہے اور اس آگ میں گھرا اس کا غریب شوہر مدد کے لیے اسے پکار رہا ہے۔ پھر اس کو محسوس ہوا جیسے کمرے کی چھت اور دیوار سے خون کے فوارے چھوٹ رہے ہوں، وہ خون جو اس نے اپنے بے گناہ اور مظلوم شوہر کی شہ رگ سے اچھلتے دیکھا تھا وہ نیزے کو دیکھ کر اس پر چیخی

"تجھے قسم ہے اپنے جلال کی، مجھے میری جگہ بتادے۔"

درزن کے ہاتھ نیزے کی انی کو عالمِ دیوانگی میں گلے کے نرم نرم گوشت میں اتارتے ہی چلے جارہے تھے اور اس کے اچھلتے مچلتے گرم اور جوان خون کی ننھی سی ایک نہر فرش پر قلقاریاں بھر رہی تھی۔ جیسے کہہ رہی ہو "عورت! تو نیزہ مارنے کے لیے نہیں نیزہ کھانے کے لیے بنی تھی۔"

'میرے خوف' کی اسرار سے بھری ہوئی فضا میں خوف کی کیفیت خواب کو ایک دہشت ناک خواب میں بدل دیتی ہے۔ افسانہ نگار کی نفسیاتی بصیرت اگر حساس ہے تو وہ ایسی صورت حال کو اس طرح پیش کر سکتا ہے جیسے وہ واقعی میں رونما ہے۔ اس نکتے کو ذہن میں رکھ کر 'میرے خوف' کا یہ اقتباس دیکھیں:

ایک بھیانک رات ہے دور دور تک کوئی محفوظ جگہ نہیں میں تنہا ایسی حالت میں چلا جارہا ہوں اور سوچ رہا ہوں کہ یہ کیسی مسافرت ہے کہ اتنی رات ہونے کو آئی اور سر چھپانے کو کوئی جگہ نہ ملی تب مجھے دور کچھ روشنیاں سی جھلملاتی نظر آئیں میں گرتا پڑتا خوف زدہ اور حراساں ان روشنیوں کی طرف بڑھا، کچھ دیر چلنے کے بعد اندھیروں میں ایک عمارت کے آثار نظر آئے جس کے ایک دو کمروں کی کھڑکیوں کے پیچھے سے روشنی آرہی تھی۔ یہ دیکھ کر خدا کا شکر کیا کہ اس بیابان میں ایک عمارت تو نظر آئی۔ میں تیزی سے عمارت کے صدر دروازے کے قریب پہنچا تو پتہ لگا کہ وہ کوئی قدیم اور غیر آباد حویلی تھی۔ عمارت میں درجنوں کمرے تھے سنسان راہ داریاں تھیں برآمدے تھے اور صدر دروازے پر چارپائی ڈالے اور اپنے سرہانے موٹی سی لالٹین رکھے ایک بوڑھا اور پراسرار چہرے اور اداس آنکھوں والا ایک چوکیدار پڑا کھانس رہا تھا۔

میں اس کے قریب پہنچا تو اس نے لالٹین اٹھا کر میرے چہرے کے قریب کرتے ہوئے سوال کیا۔

''کون ہے۔؟''

''ایک مسافر ہوں!'' میں نے جواب دیا۔

''کیا چاہیے۔؟''

''بس یہ رات گزارنے کے لیے تھوڑی سی جگہ۔''

''زینہ سے اوپر چلے جاؤ۔ جگہ ہی جگہ ہے۔'' وہ بولا اور اطمینان سے اپنی جگہ پر لیٹ گیا۔ میں نے نظر اٹھائی تو سامنے ہی ایک لق و دق مگر بوسیدہ سا زینہ اوپر چلا گیا تھا نہ وہاں کوئی چراغ اور نہ کوئی شمع دان۔ میں زینہ کو تکتا رہا۔ خدا جانے اس زینہ پر کب سے کسی ذی روح نے قدم رکھے بھی تھے یا نہیں۔ میں زینہ کی طرف بڑھا لیکن پہلی سیڑھی پر ہی میرے قدم ٹھہر گئے۔ پلٹ کر میں نے بوڑھے چوکیدار کی طرف دیکھا۔ وہ مزے سے لیٹا تھا۔ میرے اندر خوف کی ایک جھرجھری سی دوڑ گئی۔ میں ڈرا ڈرا سا بولا۔

''چوکیدار ایک بات بتاؤ گے۔''

''جی۔'' اس کی آواز جیسے کہیں بہت دور سے آئی۔

''میں اوپر چلا تو جاؤں۔ مگر یہ بتاؤ کہ'' میں رک گیا۔

''ہاں ہاں بولیے۔'' چوکیدار نے میری گھبراہٹ کو تاڑتے ہوئے پوچھا۔

''یہ بتائیے۔'' میں نے اپنے کو سنبھالتے ہوئے کہا'' کہ اس عمارت میں کبھی کوئی غیر معمولی واقعہ تو نہیں ہوا۔''

''غیر معمولی واقعہ۔'' چوکیدار نے دہرایا۔

''ہاں۔ کوئی پریشان کن بات۔''

''اچھا اچھا۔ آپ کا مطلب کسی ان ہونی سے ہے۔''

''ہاں۔''

''ہاں ایک بار تو ایسا واقعہ ہوا ہے۔''

''کیا تھا یہ واقعہ۔'' میں نے کانپتی آواز میں پوچھا۔ چوکیدار لالٹین کو

میرے چہرے کے قریب لایا اور بولا۔

''ایسی ہی ایک اندھیری رات میں ایک صاحب رات کاٹنے کے لیے ایک بار اس زینے سے اوپر گئے تھے۔''

''تو۔'' میں جلدی سے انتہائی خوف کے ساتھ بولا۔

''تو جب صبح ہوئی تو یہ دیکھ کر میری حیرت کی انتہا نہ رہی کہ وہ ہٹے کٹے صحیح سالم مسکراتے ہوئے نیچے اتر رہے تھے۔ بلکہ نیچے آنے کے بعد انھوں نے مجھ سے ناشتے کا بھی مطالبہ کیا۔''

یہ سن کر میں بڑا چکرایا کہ چوکیدار کا آخر کیا مطلب ہے۔ میں نے اسے ٹوکا۔

''تو اس میں ایسی غیر معمولی یا اَن ہونی بات کیا تھی۔'' چوکیدار نے دھیرے سے ٹھنڈی سانس لے کر جواب دیا۔

''پچھلے پندرہ سال سے تو میں دیکھ رہا ہوں کہ جو اس زینہ سے اوپر گیا پھر کبھی واپس نہیں آیا سوائے اکیلے اُس مسافر کے تو اسے غیر معمولی واقعہ نہیں کہا جائے گا تو کیا کہا جائے گا۔'

قرۃ العین حیدر کے افسانوی فن کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ انھوں نے کسی ایک تکنیک کو اپنی انفرادیت کا جز نہیں بنایا۔ انھوں نے ہر قسم کی کہانی لکھی ہے۔ پراسرار، جاسوسی، سائنسی، رومانی، حقیقت نگارانہ، بھیانک، متصوفانہ گویا ان کے افسانے کے ہزار رنگ ہیں اور ہر رنگ میں ان کا فن یکتا ہے۔ یہ تو نہیں کہا جاسکتا کہ قرۃ العین حیدر بنیادی طور پر اسطوریاتی افسانہ نگار ہیں لیکن یہ ضرور کہا جاسکتا ہے کہ ان کا ذہن اسطور ساز ہے۔ وہ حقائق کے پرے دیکھنے میں زیادہ دلچسپی رکھتی ہیں۔ بعض افسانے ایسے ہیں جنھیں صرف قرۃ العین حیدر خلق کرسکتی تھیں۔ زندگی کی نیرنگیوں اور اسرار کو پیش کرنے اور انھیں کھولنے میں انھیں لطف آتا ہے۔ زندگی ہی نہیں موت بھی ان کے لیے ایک مستقل راز ہے جو انھیں ایک بے حد دہشت ناک تجربہ لگتا ہے۔ یہ ان کے لیے اس وقت اور زیادہ بھیانک تجربہ بن جاتا ہے جب کوئی خودکشی کرنے اور زندگی کی حرکت کو دھکا پہنچانے کے درپے ہوتا ہے۔ دنیا یوں بھی بے حد دہشت ناک جگہ ہے انسان کی دہشت

انگیزی نے اسے اور زیادہ ہیبت ناک بنا دیا ہے۔ قرۃ العین حیدر کے افسانے 'روشنی کی رفتار' سینٹ فلورا آف جارجیا کے اعترافات، آئینہ فروش شہرِ کوراں، ملفوظاتِ حاجی گل بابا بیکتاشی وغیرہ ایسے افسانے ہیں جن میں اسطوری ذہن کی کارفرمائی ہے۔ ہم ذیل میں 'سینٹ فلورا آف جارجیا کے اعترافات' کے ابتدائی حصے کا اقتباس دے رہے ہیں۔ قرۃ العین حیدر نے یہ عجیب وغریب افسانہ لکھ کر یہ ثابت کر دیا ہے کہ فنطاسیہ پر بھی انھیں کس قدر قدرت ہے:

> سب سے پہلے میں رب الارباب اور عیسیٰ ابن اللہ کی حمد وثنا کرتی ہوں جس نے مجھے مردوں میں سے جگایا اور اب دوبارہ روزِ محشر تک سلانے والا ہے اور اپنے کردہ اور نا کردہ گناہوں کا اقرار کرتی ہوں اور بخشش کی طالب ہوں۔ خدائے قدوس تو خوب واقف ہے میں لاعلم تھی کہ یہ کون سی صدی ہے، کون سا سال۔ کون سا مہینہ اور دن۔ میں اپنے کھلے تابوت میں خوابیدہ تھی جب ترے کسی فرشتے کا رو پہلا پر میری ہڈیوں سے ٹکرایا اور میں اٹھ بیٹھی میری کھوپڑی پائینتی پڑی تھی نیچے ہاتھ بڑھا کر اسے اٹھایا۔ اس کی گرد جھاڑی اور گردن میں فٹ کیا۔ گھپ اندھیرا تھا۔ کھوپڑی غلط فٹ ہوئی تھی اور مجھے آگے کے بجائے پیچھے دکھائی دینے لگا۔ بمشکل اسے ٹھیک سے لگایا۔ الٰہی رب کریم میں اعتراف کرتی ہوں کہ اس لمحے میری اولین آرزو یہ تھی کہ آئینے میں دیکھوں کیسی لگتی ہوں۔ چاروں طرف نظر ڈالی۔ اس تاریک بوسیدہ زمین دوز حجرے میں سات آٹھ سنگی تابوت ہڈیوں اور کھوپڑیوں سے لبریز دیواروں سے لگے رکھے تھے۔ مجھے بہت ڈر لگا۔ میں اپنے تابوت کے کنارے بیٹھی خوفِ خدا سے لرز رہی تھی کہ اچانک کھڑکی روشن ہوئی اور وہ سیلانی فرشتہ پھر نمودار ہوا۔ کہنے لگا ''میں اپنی تسبیح یہاں بھول گیا۔ تم کون ہو؟''
>
> ''سینٹ فلورا سابینا آف جارجایا۔''
>
> ''خدا کی برکت ہو تم پر۔'' اس نے جواب دیا اور تسبیح ڈھونڈنے میں جٹ

گیا۔ کہکشاں کے ستاروں سے بنی وہ تسبیح مجھے ایک تابوت کے پیچھے پڑی نظر آ گئی۔ میں نے فوراً کہا ''ضیا گستر پیارے فرشتے۔ اگر وہ تسبیح ڈھونڈ دوں تو مجھے کیا دو گے؟'' وہ بے حد پریشان اور سراسیمہ نظر آتا تھا۔ کم سن فرشتہ تھا۔ کہنے لگا ''مجھے سینٹ پیٹر کے دفتر میں ایک ایک دانے کا حساب دینا پڑتا ہے۔ میں ایک بھلکڑ فرشتہ ہوں۔ اسی بھلکڑ پن کی وجہ سے مجھے ستر ہزار برس تک ایک trainee فرشتہ رہنا پڑا۔ اب جا کر مجھے اپنا ہالہ عطا کیا گیا ہے۔'' اس نے فخر و مسرت سے اپنے نور کے ہالے کی طرف اشارہ کیا ''لیکن اب میں نے اپنی تسبیح گنوا دی۔''

''کیا دو گے؟''

''کیا چاہتی ہو؟''

''میں جواں سال مری تھی۔ انیس برس کی تھی جب میرے باپ نے مجھے سوریا کے ایک کانونٹ میں بند کر دیا۔ اگلے پچیس برس میں نے خانقاہ میں محبوس رہ کر گزارے۔ میں ذرا دنیا دیکھنا چاہتی ہوں اور اچھے کپڑے پہننے کی آرزو مند ہوں۔''

''میں تم کو گوشت پوست اور خون عطا کرنے کا مختار نہیں۔ ایسا صرف روزِ قیامت ہو گا۔ فقط ایک سال تک ذی روح رہنے کی اجازت دلوا سکتا ہوں۔ تسبیح لاؤ۔''

''پیارے کرم کار فرشتے۔ میرا خشک پنجر ایک سال تک اس اجنبی دنیا میں تنہا کس طرح اور کہاں مارا مارا پھرے گا۔ کسی دلچسپ مردے کو میری دوسراتھ کے لیے زندہ کر دو۔''

''دلچسپ مردہ کیسا ہوتا ہے؟''

''میرا مطلب ہے—''

''اچھا۔ پہلے تسبیح لاؤ۔''

''نہیں پہلے ایک اور مردہ زندہ کرو۔ کہو تم باذن عیسیٰ — ''

''جب تم خود ولیہ ہو تو کیوں نہیں ایک عدد معجزہ دکھاتیں۔'' اس نے جھنجھلا کر کہا

''میں ایسا نہیں کر سکتی۔ اس کی ایک ٹیکنیکل وجہ ہے۔ کہو تم — ''

فرشتہ دو زانو جھک کر مصروف دعا ہوا۔

دفعتاً میرے پہلو کے تابوت میں کھڑکھڑاہٹ شروع ہوگئی اور دوسرا ڈھانچہ اٹھ بیٹھا۔ فرشتے نے مجھ سے کہا ''صرف سال بھر کے لیے آئندہ سال یہی مہینہ یہی تاریخ اور یہی وقت ساڑھے گیارہ بجے رات — اس کو بھی اچھی طرح سمجھا دینا۔ مجھے دیر ہو رہی ہے خدا حافظ — ''

میں نے تسبیح اٹھا کر اسے دی اور وہ پھر سے غائب ہو گیا۔ 45

سریندر پرکاش کے ذہن کو بنیادی طور پر متھ ساز کہا جا سکتا ہے۔ متھ ساز ذہن ہی علامت ساز بھی ہوتا ہے۔ اسی لیے سریندر پرکاش کے افسانے کی ایک خاص جہت اس کے باطنی معنی کے ساتھ وابستہ ہے۔ آرٹ گیلری، دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم، خواب صورت، بازگوئی اور بھولا جیسے افسانوں پر بڑی سہولت کے ساتھ اسطوریاتی کا لیبل چسپاں کر سکتے ہیں۔

شمس الرحمٰن فاروقی نے سریندر پرکاش کے افسانوں میں جو سریت کا عنصر ہے اسے ان کی انفرادیت کا سب سے نمایاں پہلو قرار دیتے ہوئے لکھا ہے:

شروع شروع میں سریندر پرکاش کے افسانوں میں اسرار mystery کا عنصر غالب تھا اور بعض لوگوں کو سمجھنے میں دقت ہوتی تھی کہ اس اسرار کے پیچھے کیا اسرار ہے؟ اسی لیے میں نے عرصہ ہوا سریندر پرکاش کی علامتوں کو خواب کی علامتوں سے تشبیہ دی تھی کہ وہ خود منطق سے بالاتر ہوتی ہیں اور ایک دوسری کائنات کی طرف اشارہ کرتی ہیں۔ اس زمانے میں سریندر پرکاش اپنی برہمی اور دنیا میں انسان کی زبوں حالی پر اپنے احتجاج کی لے پر بے معنویت acsurdity کی نقاب ڈالے رہتے تھے۔ بعد کے افسانوں میں اس نقاب میں جگہ جگہ سے ننھے منے سوراخ بنا دیے گئے

ہیں۔ سریندر پرکاش اپنی تمام تر ظاہری غیر سنجیدگی کے باوجود بہت باشعور اور منظم فنی احساس کے افسانہ نگار ہیں۔ لہٰذا مجھے یقین ہے کہ یہ سوراخ خود انھیں نے بنائے ہیں، تاکہ کم فہم لوگوں کو آسانی ہو سکے۔ ممکن ہے یہ بات اچھی ہو، ممکن ہے خراب ہو، میں ابھی اس پر کوئی رائے نہیں دے سکتا، کیونکہ ابھی مجھ پر اس طریق کار کا پورا اثر واضح نہیں ہوا ہے۔ اغلب ہے کہ کثیر تعداد میں ایسے افسانے سامنے آئیں تو پتہ چلے کہ ان سوراخوں کی ضرورت نہ تھی لیکن اس وقت ان سے ایک فائدہ تو ہوا ہے کہ کم ہمت اور کم کوش قاری کو تھوڑی سی آسانی ہوگئی ہے، اور مجھے یہ معلوم ہو گیا ہے کہ سریندر پرکاش کی برہمی بعض اوقات ان کے مزاج پر حاوی ہو جاتی ہے اور وہ کھل کر بولنے لگتے ہیں لیکن یہ بھی ہے کہ جب سریندر پرکاش، انسانی المیہ اور انسانی طربیہ کو یک جا کر دیتے ہیں تو اس وقت وہ پھر اپنی پراسرار نقاب اوڑھ کر قاری کو تحیر اور تجسس اور خوف میں مبتلا کر دیتے ہیں اور اس طرح ایسا افسانہ خلق کرتے ہیں جسے مکمل معنوں میں اسطوراتی mythopoeic کہا جا سکتا ہے۔ اسطوراتی افسانے کے میدان میں سریندر پرکاش اپنی برتری ہر ایک پر ثابت کر دیتے ہیں۔ پنجاب کے قتل و خون پر اچھا افسانہ لکھنا اتنا ہی مشکل ہے جتنا 1947 کے فسادات پر۔ بیدی نے 'لاجونتی' لکھ کر ہندوستانی عورت کو mythopoeic بن کر دکھا دیا تو سریندر پرکاش نے بیدی ہی کے افسانے 'بھولا' کو دوبارہ لکھ کر پورے انسانی المیے کا اسطور ہمارے سامنے پیش کر دیا۔ سریندر پرکاش کے افسانے میں بھولا کا ماموں گھر نہیں پہنچتا اور نہ بھولا اور اس کا ماموں ایک دوسرے کو تلاش کرنے میں کامیاب ہوتے ہیں۔ دہشت گردوں کے ہاتھ ماموں کی موت ہو جاتی ہے، حالانکہ ماموں اور دہشت گردوں میں ایک طرح کا روحانی اتحاد بھی ہے۔46

سریندر پرکاش کے علاوہ جوگندر پال کو بھی متھ ساز کہا جا سکتا ہے۔ جوگندر پال کو حقیقت کو من وعن پیش کرنے میں کبھی دلچسپی نہیں رہی۔فیبل سے ان کی دلچسپی ان کے کئی افسانوں کا طرۂ امتیاز ہے۔ان میں حقائق کو اسطور میں بدلنے کی غیر معمولی قوت پائی جاتی ہے۔جانوروں ہی کو انھوں نے انسانیا نے humanised کرنے کی سعی نہیں کی ہے بلکہ پودوں اور درختوں کو بھی زبان سے متصف کیا ہے۔جانوروں اور درختوں کے نفسیاتی اور جذباتی مسائل بھی وہی ہیں جو انسانوں کے ہیں۔فرق بس یہ ہے کہ انسان دو پیروں پر چل سکتا ہے۔ایک جگہ سے دوسری جگہ جا سکتا ہے، مصیبت پڑنے پر فرار اختیار کر سکتا ہے لیکن پودے اور درخت اپنی جگہ اٹل ہیں۔وہ دیکھ سکتے ہیں، سن سکتے ہیں اور زبانی ردِ عمل بھی پیش کر سکتے ہیں لیکن اس جگہ سے کہیں منتقل نہیں ہو سکتے جو ان کا مقدر ہے۔جوگندر پال کے اسطوری ذہن پر گفتگو کرتے ہوئے پروفیسر عتیق اللہ نے لکھا ہے:

> جوگندر پال کے تمثالی/اسطوری افسانوں کا کینوس بڑا وسیع ہے۔پال کے حیوانی (مثلاً چڑیا، کوا، سانپ، کتا وغیرہ) کردار یا نباتاتی (درخت اور شاخیں وغیرہ) اور جماداتی (جیسے پہاڑ وغیرہ) کردار بالترتیب، کتھا ایک پیپل کی، ہرابسے اور بیک لین، چہار درویش اور اس طرف جیسی کہانیوں میں گہری رمزیت اور تہہ داری کے ساتھ متشکل ہوئے ہیں۔پال نے نوعی تقاضوں اور مماثلتوں کی روشنی میں ان حیوانی اور نباتاتی کرداروں کو اخذ نہیں کیا ہے بلکہ بیش تر صورتوں میں وہ زیادہ انسان فہم، بشریت کے حامل نیز حرص، آز، مکر اور سالوسی سے آگاہ ہیں۔اس تمام باخبری کے باوجود ان کی حیرتیں معصوم اور ان کی جرأتیں پر سکوت ہیں۔ 47

جوگندر پال ہی نہیں پریم چند کے 'دو بیل' کو اگر ذہن میں رکھا جائے تو فیبل Fable کو زندہ کرنے میں پریم چند نے سب سے پہلے قدم اٹھایا تھا۔ ہماری داستانوں میں اس کی وسعتیں لامحدود ہیں لیکن افسانے کی محدود دنیا میں پریم چند نے جس طریقے سے ان بیلوں کا نفسیاتی تجزیہ کیا ہے اور ان کے باطن میں اُترنے کی کوشش ہے اس کے امتیاز کو سمجھنے کی ضرورت ہے۔

پروفیسر عتیق اللہ نے بعض اسطوریاتی افسانوں کی طرف درج ذیل اقتباس میں ذکر کیا ہے:

> پریم چند کے 'دو بیل' کے بعد سید رفیق حسین کا افسانہ بیرو ہے جو حیوانی کرداروں پر مشتمل ہے، میرزا ادیب کے افسانے 'دلِ ناتواں' اور مولوی محمد ظفر کے افسانے 'پلنکھن' میں پودوں کو کرداروں کے طور پر متشکل کیا گیا ہے۔ ممتاز مفتی نے اپنے افسانے 'اندھیرا' میں روغنی پتلیوں اور میرزا ادیب نے 'درونِ تیرگی' میں ذروں کو کردار بنایا ہے۔ ان افسانوں میں تمثیلی پیرائے میں کسی خاص حقیقت اور معنویت کو ابھارا گیا ہے۔48

جدید تر افسانہ نگاروں میں انور خان، شوکت حیات، شموئل احمد، شفق، سلام بن رزاق، سید محمد اشرف، صدیق عالم، خالد جاوید اور بزرگ افسانہ نگار نیر مسعود کے کئی افسانوں میں اسطوریاتی ذہن کی نشاندہی کی جاسکتی ہے۔ ہمارے قصائد، مراثی اور غزلوں کے اشعار میں مشرقی تلمیحات کا اژدہام ملتا ہے۔ فکشن میں اسطوری فن کی معراج انتظار حسین کے فکر وفن میں دکھائی دیتی ہے۔ ہماری گفتگو کا خاص اور مرکزی موضوع بھی راجندر سنگھ بیدی اور انتظار حسین کے افسانوں میں اسطوری میلان ہے۔

حواشی

1 "Literary Criticism: a Short Story." by William K.Winsatt, J.R.& Cleauth Brooks, Oxford & IBH Publishing Co., New Delhi, 1957, P 699

2 عتیق اللہ'ترجیحات' دہلی2005،ص300

3 -do- ص300-301

4 'ادبی اصطلاحات کی وضاحتی فرہنگ' دہلی1996،ص662

5 -do-،ص662

6 زاہدہ زیدی، 'جدید مغربی ڈرامے کے اہم رجحانات' سہ ماہی بادبان، کراچی جلد:3 شمارہ:4،ص358

7 'ادبی اصطلاحات کی وضاحتی فرہنگ' ،ص223

8 پروفیسر سی۔اے قادر، کشاف اصطلاحات فلسفہ، بزم اقبال لاہور،1994،ص300

9 اطہر پرویز 'اوڈیسی' ترقی اردو بورڈ، نئی دہلی1983،ص8

10 'ادبی اصطلاحات کی وضاحتی فرہنگ' ص109

11 -do-،ص47

12 اطہر پرویز 'اوڈیسی' ترقی اردو بورڈ، نئی دہلی1983،ص10-11

13 -do-،ص11

14 'ادبی اصطلاحات کی وضاحتی فرہنگ' ص66

15 'Myths of the Hindus & Buddhists' by Sister Nivedita, George, & Co. London, 1926, P.4

16 -do-،ص7-8

17 -do-،ص9

18 -do-،ص10

19 'ادبی اصطلاحات کی وضاحتی فرہنگ' ص304-5

20 عزیز احمد کے افسانے، مرتبہ سلیمان اطہر جاوید، حیدرآباد،1976،ص317

21 ممتاز حسین، باغ و بہار، اردو ٹرسٹ، کراچی،1958،ص6

22 -do-،ص10

23 کلیم الدین احمد، فن داستان نگاری، ادبی دنیا لاہور، مارچ1955،ص176

24 مولانا حفظ الرحمٰن سیوہاروی، جلد دوم، ص302

25 مقالہ سرسید کی تحقیقی بصیرت اور علم الافلاک، سہ ماہی شیرازہ، حیدرآباد (پاکستان)، جون 1966، ص 64
26 -do-، ص 61
27 -do-، ص 66
28 -do-، ص 59
29 -do-، ص 68
30 مولانا حفظ الرحمٰن سیوہاروی، جلد دوم، ص 104
31 مولانا حفظ الرحمٰن سیوہاروی، جلد دوم، ص 76
32 ڈاکٹر قاضی عابد، اردو افسانہ اور اساطیر، زکریا یونیورسٹی ملتان، 2002، ص 68-65
33 ممتاز حسین، باغ و بہار، اردو ٹرسٹ، کراچی، 1958، ص 8
34 -do-، ص 9
35 مولانا حفظ الرحمٰن سیوہاروی، جلد دوم، ص 209
36 ڈاکٹر سید حامد، اردو شاعری میں مستعمل تلمیحات و مصطلحات، بھوپال، 1977، ص 168-158
37 ثوبان سعید، فرہنگ تلمیحات، دہلی، 2011، ص 186-183
38 ناصر بغدادی، مقالہ کافکا کا فن، سہ ماہی بادبان کراچی، شمارہ جنوری تا ستمبر 1999، ص 202
39 زاہدہ زیدی، مقالہ ابسرڈ ڈرامے کا فن، سہ ماہی بادبان کراچی، اکتوبر تا دسمبر 1996، ص 217
40 -do-، ص 219
41 عزیز احمد کے افسانے، مرتبہ سلیمان اطہر جاوید، حیدرآباد، 1976، ص 319
42 -do-، ص 315
43 عتیق اللہ، بیانات، دہلی، 2011، ص 274
44 -do-، ص 275
45 قرۃ العین حیدر، روشنی کی رفتار، ایجوکیشن بک ہاؤس علی گڑھ، 1982، ص 157-155
46 شمس الرحمٰن فاروقی، ماہنامہ تخلیق، پاکستان، مارچ 2011، ص 35
47 عتیق اللہ، ادبی اصطلاحات کی وضاحتی فرہنگ، ص 135
48 -do-، ص 134

راجندر سنگھ بیدی کے فن میں اساطیر

اردو کے افسانوی ادب میں راجندر سنگھ بیدی کا نام نہایت اہم ہے۔ وہ 1915 میں ہیرا سنگھ بیدی کے گھر لاہور میں پیدا ہوئے۔ انٹر میڈیٹ تک تعلیم حاصل کرنے کے بعد ناسازگار گھریلو حالات کی وجہ سے ملازمت کو ترجیح دی۔ محکمہ ڈاک میں بحیثیت محرران کا تقرر ہوا۔ یہاں انھوں نے دس سال تک فرائض منصبی انجام دیے۔ پھر مستعفی ہو کر دہلی میں مرکزی حکومت کے دفتر ابلاغ عامہ میں ملازمت کی، لیکن چھ ماہ تک کام کرنے کے بعد لاہور چلے گئے اور آل انڈیا ریڈیو سے منسلک ہو گئے۔ تقسیم ہند کے سانحہ کے بعد انھوں نے دہلی کی مہاجرت اختیار کی اور کشمیر کے ریڈیو اسٹیشن کا انھیں ڈائرکٹر بنا دیا گیا۔ بعض نجی اختلافات کی وجہ سے انھوں نے سری نگر کی نوکری ترک کر دی اور مستقل طور پر ممبئی میں سکونت اختیار کر لی۔ اپنی موت 1984 تک بیدی ممبئی ہی میں رہے۔ اپنی ادبی زندگی کا آغاز انھوں نے 'محسن لاہوری' فرضی نام سے کیا۔ پھر اصل نام سے لکھنا شروع کیا۔ ادبی دنیا لاہور میں ان کا پہلا افسانہ 'مہارانی کا تحفہ' شائع ہوا۔ یہ رومانی افسانہ تھا مگر انھوں نے رومان کی موہوم دنیا سے بہت جلد کنارہ کشی اختیار کی اور زمینی سروکاروں سے اپنا رشتہ استوار کیا۔ اب ان کے افسانوں کا خاص وصف حقیقت پسندی تھا۔ چلتے پھرتے سانس لیتے ہوئے انسانوں کی معاشرت اور سماجی روابط کے واقعات و حالات ان کے افسانوں میں جھلکنے لگے۔ ان کا پہلا افسانوی مجموعہ 'دانہ و دام' کے عنوان سے مکتبہ اردو لاہور سے شائع ہوا۔ اس میں 14 افسانے تھے۔

بعد میں 'گرہن'، 'کوکھ جلی'، 'اپنے دکھ مجھے دے دو'، 'ہمارے ہاتھ قلم ہوئے' اور 'مکتی بودھ' جیسے افسانوی مجموعے بالترتیب شائع ہوئے۔ 'ایک چادر میلی سی' ان کا ناولٹ ہے۔ انھوں نے یک بابی ڈرامے بھی لکھے ہیں اور فلمی مکالمے اور کہانیاں بھی لکھیں۔ 'دستک' اور 'پھاگن' ان کی مشہور فلمیں ہیں۔

راجندر سنگھ بڑے ملنسار اور رقیق القلب تھے۔ ایثار و ہمدردی کا جذبہ ان کے پاس بڑا شدید تھا۔ دامے، درمے، قدمے، سخنے، وہ ہر طرح غربا کی مدد پر آمادہ رہتے۔ نرم دل اتنے کہ افسانہ پڑھتے پڑھتے بھی رو دیتے اور ہنس مکھ ایسے کہ ان کی شرکت سے محفل زعفران زار بن جاتی۔ وہ لطیفے بھی سناتے اور کبھی دل کے پھپھولے بھی پھوڑتے۔ ممبئی کے قیام میں انھیں پیشہ ورانہ رنجشوں کا سامنا بھی کرنا پڑا۔ لیکن راجندر سنگھ بیدی نے صبر وضبط ہی سے کام لیا۔ ممبئی کی ترقی پسند تحریک سے منسلک افراد میں ان کا نمایاں مقام رہا۔ یہ لوگ ان کی بڑی قدر کرتے تھے، البتہ کرشن چندر اور ان میں ہمیشہ عداوت کے پردے حائل رہے۔

راجندر سنگھ بیدی کو بقول ڈاکٹر قاضی عابد 'اردو افسانے کا چیخوف' کہا گیا اور مظفر علی سید جیسے مدمغ نقاد نے بھی اس مماثلت کو قبول کیا۔ [1]

دراصل سب سے پہلے ممتاز شیریں نے اس مماثلت کو تلاش کیا تھا۔ وہ لکھتی ہیں:

> بیدی کے یہاں تیز جذبات، غیر معمولی واقعات اور طوفانی حادثات شاذ ہی ملتے ہیں۔ روز مرہ کے معمولی سے معمولی واقعات عام جذبات و احساسات اور سیدھی سادی حقیقت کو نرمی، لطافت اور پاکیزگی سے پیش کرنے کا ان میں چیخوف کا سا سلیقہ ہے اور ان کے افسانوں کو یہ سیدھی سادی حقیقت ہی لطیف اور دلکش بنا دیتی ہے۔ چنانچہ ان کے مشہور افسانے 'گرم کوٹ' کو لیجیے، اس افسانے کے متعلق یہ افواہ پھیلائی گئی کہ یہ گوگول کے 'اوورکوٹ' کا چربہ ہے، مجھے تو اس میں گوگول والی کوئی بات نظر نہ آئی البتہ نچلے متوسط طبقے کے ایک معمولی گھر اور اس کے افراد، ان کی چھوٹی چھوٹی خوشیوں، محبتوں دکھ درد اور مصیبتوں کی سچی، نرم، لطیف ہمدردانہ پیش کش میں چیخوف کا رنگ چھایا نظر آتا ہے۔ [2]

ممتاز شیریں کے اس خیال کی تائید خود قمر رئیس نے کی تھی۔ وہ کہتے ہیں کہ:

> بیدی چیخوف کی طرح بڑی آسانی کے ساتھ بظاہر معمولی اور بے رنگ واقعات کے پیچھے پیچھے ہوتے بڑے نتیجہ خیز جذباتی اور ذہنی حقائق کو دیکھ لیتے ہیں، ان کی کہانیوں میں ان کی ظاہری غیر جانب داری کے پس پردہ ان کی دردمندی اور انسان دوستی کا جذبہ اور تصور (vision) ہر لحظہ متحرک رہتا ہے۔[3]

بیدی کے افسانوں کی دوسری صفت ان کی اسطوری فکر ہے۔ ان کے افسانے چونکہ بھارت کی مٹی سے جڑے ہوئے ہیں، اس لیے یہاں کی سماجی معاشرت، عقیدت، رسوم وروایات اور قومی جذبات واحساسات کو اسطوری علائم کے ساتھ ابھارنے کی کوشش کی گئی ہے، لیکن انھوں نے کسی اسطوری روایت کو کہانی کا پلاٹ نہیں بنایا۔ ڈاکٹر قاضی عابد بیدی کی اسطوری فکر کے حوالے سے کہتے ہیں کہ:

> بیدی اپنی تہذیب میں مکمل طور پر گندھا ہوا افسانہ نگار ہے۔ اس کے افسانوں میں ہندوستانی تہذیب کا جوہر اساطیری حوالوں سے پوری طرح منعکس ہوتا ہے۔ انھوں نے اساطیر کے آئینہ میں قدیم ہندوستان کی اس روح کو دیکھا ہے جو آج بھی مذہبی اور دیگر رسوم ورواج کے اندر زندہ ہے۔[4]

بیدی کے افسانوں میں اساطیر تلاشنے کی اولین کوشش ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے کی تھی۔ اپنے طویل مضمون 'بیدی کے فن کی استعاراتی اور اساطیری جڑیں' میں انھوں نے بیدی کے بعض افسانوں کا تجزیہ کر کے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ بیدی کے افسانوں میں اساطیر کی جڑیں گہری اور چھتنار ہیں۔ وہ لکھتے ہیں کہ:

> بیدی کے فن میں استعارہ اور اساطیری تصورات کی بنیادی اہمیت ہے۔ اکثر وبیشتر ان کی کہانی کا معنوی ڈھانچہ دیومالائی عناصر پر ٹکا ہوا ہے، لیکن اس سے یہ نتیجہ نکالنا غلط ہوگا کہ وہ شعوری یا ارادی طور پر اس ڈھانچے کو خلق کرتے ہیں اور اس پر کہانی کی بنیاد رکھتے ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ دیومالائی ڈھانچہ پلاٹ کی معنوی فضا کے ساتھ، ساتھ از خود تعمیر ہوتا چلا جاتا ہے...

تخلیقی عمل میں چونکہ ان کا سفر تجسیم سے تخیل کی طرف، تخصیص سے تعیم کی طرف اور حقیقت سے عرفانِ حقیقت کی طرف ہوتا ہے۔ وہ بار بار استعارہ کنایہ اور دیو مالا کی طرف جھکتے ہیں... 5

اس مضمون میں انھوں نے 'رحمٰن کے جوتے' کو بیدی کا پہلا افسانہ قرار دیا ہے جس میں رسم و رواج علائم میں ڈھلتے نظر آتے ہیں، لیکن ڈاکٹر قاضی عابد نارنگ صاحب کی رائے سے متفق نہیں ہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ رسم و رواج کے ایسے علائم تو 'بھولا' کہانی میں موجود ہیں۔ یہ کہانی بیدی کے اولین مجموعے میں موجود ہے۔ دراصل بیدی ہندی تہذیب کے پروردہ ہیں اور یہاں کی معاشرت و تمدن کو خوب سمجھتے ہیں۔ تہذیب سے لگاؤ نے انھیں مقامی اساطیری روایات کی طرف ملتفت کیا اور اس کا مطالعہ کرنے کے بعد انھوں نے اپنے افسانوں میں ان کا استعمال کیا لیکن کہانی کے طور پر نہیں بلکہ کہانی میں استعارات و علامات کے طور پر انھیں برتا ہے۔ مہدی جعفر کی رائے ہمارے خیال کی تائید کرتی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

بیدی انتہائی مشرقی افسانہ نگار ہیں، وہ اپنے مشرقی ہونے کی دھن میں اساطیر سے رشتہ تو قائم کرتے ہیں مگر داستانی یا اساطیری زبان کی ضرورت محسوس نہیں کرتے۔ 6

بیدی کے افسانوں کی بنت کے تانے بانے ترقی پسند فکر اور مابعد الطبیعیاتی اساطیری روایات ہیں۔ وہ معاصر سماجی احوال کی شدت کو قدیم اساطیر کے سہارے اس طرح ابھارتے ہیں کہ افسانے کی تخصیص تعیم میں بدل جاتی ہے اور افسانے کے کرداروں کے احوال، جذبات و احساسات تمام قارئین کے بن جاتے ہیں۔ تخصیص سے تعیم کا یہ عمل اساطیر کے ذریعہ بیدی کو آسان ہوا ہے۔

'گرہن' بیدی کا ایسا افسانہ ہے جو گھریلو حالات پر مشتمل ہے۔ چاند جیسی ہولی کاستھ کے گھر میں بیاہی جاتی ہے۔ ساس، سسر اور شوہر کے نت جھگڑوں کی وجہ سے گویا اسے گہن لگ گیا۔ چار بچوں کی ماں اب اور حاملہ ہے۔ چاند گہن ہونے کی تاریخ قریب آ رہی ہے۔ ہولی کو اپنا شوہر بھی 'کیتو' جیسا دکھائی دیتا ہے۔ وہ سوچ رہی ہے کہ چاند گہن کی رات میاں گھر چھوڑ کر بھاگ

جائے۔ چاند گہن ہوتے ہی سارا گاؤں اندھیرے میں ڈوب جاتا ہے۔ غربا اور نادار بھیک مانگنے کے لیے راستوں گلیوں میں نکل پڑتے ہیں۔ 'دان دو گرہن چھوڑو' کی آواز میں ہولی گھر سے نکل کر ایک اسٹیمر میں سوار ہو جاتی ہے مگر اس مشینی کشتی میں بھی کچھ راہو کیتو ہوتے ہیں ان سے اپنا بچاؤ کرنے کے لیے وہ وہاں سے بھی بھاگ جاتی ہے۔ اپنے پیٹ کو ہاتھوں سے پکڑ کر وہ دوڑ رہی ہے۔ ایسے وقت میں ایک سپاہی اس کی حفاظت کے بہانے آگے بڑھ کر اسے ایک سرائے میں لے جاتا ہے مگر وہ بھی 'راہو' بننے کی کوشش کرتا ہے۔ ہولی اس سے بچ کر سرائے سے نکل کر دوبارہ بھاگتی ہے۔ 'چھوڑو، پکڑو' کا شور اس کے کانوں میں سنائی دیتا ہے۔ وہ اسی شور میں اپنے پیٹ کو پکڑ کر بھاگتی ہے...

بیدی نے 'گرہن'، 'راہو، کیتو' راکشس وغیرہ اساطیری لفظیات کو اس کہانی میں علامتوں اور استعاروں کے طور پر استعمال کیا ہے۔ یہ سماج کے ایسے عناصر ہیں جو ہولی کے وجود کو نگل لینا چاہتے ہیں۔ بیدی کے کہانی میں ان کے تیور دیکھیے:

> اس وقت سرائے میں سے کوئی عورت نکل کر بھاگی۔ سرپٹ اور بگٹٹ، وہ گرتی تھی اور بھاگتی تھی۔ پیٹ پکڑ کر بیٹھ جاتی، ہانپتی اور دوڑنے لگتی...
> اس وقت آسمان پر چاند پورا گہنا جاچکا تھا۔ راہو اور کیتو نے جی بھر کر قرضہ وصول کیا تھا۔ 7

'گرہن' کہانی میں راہو، کیتو جیسے اساطیری عناصر کو ڈاکٹر گوپی چند نارنگ بیدی کے افسانوں میں اساطیر کے استعمال کی اولین کوشش قرار دیتے ہیں۔ بیدی نے اس افسانے میں 'گرہن' جو فطری طور پر فلکیاتی عمل کا نتیجہ ہے اسے ہندوستانی اسطورہ کی شکل میں پیش کیا ہے۔ فلکیاتی اور علم نجوم کی رو سے سورج اور چاند کے درمیان زمین کے آجانے سے چاند گہن ہوتا ہے۔ اس کا کالا پن راہو، کیتو کہلاتا ہے۔'' 8

ہندو اساطیر میں راہو کیتو کے متعلق یہ روایت ہے کہ راہو ایک دیو (راکشس) ہے۔ جو سورج اور چاند دونوں پر قبضہ کرنا چاہتا ہے وہ جب انھیں نگل لیتا ہے تو ان کی کرنیں دکھائی نہیں دیتیں۔ وہ وِپراچتی اور سنہیکا کا لڑکا ہے۔ وہ اپنے ماں کے نام کی وجہ سے نکیہ کہلاتا ہے۔ اس

کے چار ہاتھ ہیں اور اس کا نچلا جسم دُم کی شکل کا ہے۔ ہندو روایت ہے کہ سَمُدر منتھن کے وقت راہو حلیہ بدل کر دیوتاؤں کی صف میں بیٹھ کر امرت پی گیا۔ چاند اور سورج نے اس کی اطلاع وشنو دیوتا کو دی تو انھوں نے اس کا سر اور دو ہاتھ کاٹ دیے۔ مگر امرت پی جانے کی وجہ سے وہ زندہ ہی رہا تو اس کے سر کی جگہ راکشس کا سر اور جسم کے نچلے حصے میں دم لگا دی گئی۔ اس وقت سے یہ چاند اور سورج کا دشمن ہے اور جب بھی موقع ملتا ہے۔ ان دونوں کو نگل جاتا ہے۔

بیدی نے ہولی کے شوہر اور سماج میں عورتوں پر قابو پانے کی کوشش کرنے والوں کو راہو کیتو کہا ہے۔ 'ہولی' جیسی کمزور عورت کو نہ گھر میں چین نہ باہر کوئی تحفظ۔ وہ اپنی حفاظت کرے بھی تو کیسے کرے۔ سماج میں رہنے والے راہو کیتو اس پر نگاہ جمائے ہوئے ہیں۔ وہ موقع کی تاک میں رہتے ہیں اور جیسے ہی انھیں کوئی موقع مل جاتا ہے وہ ہولی جیسے زمینی چاند پر قابو پانے کی کوشش کرتے ہیں۔ بیدی نے یہاں راہو، کیتو اور چاند کے علائم سے سماج میں عورت کی غیر محفوظ زندگی کو اجاگر کیا ہے۔

غیر پیچیدہ پلاٹ والا بیدی کا ایک افسانہ 'ببل' ہے۔ ببل ایک بھکارن مصری کا لڑکا ہے، جو اپنی ماں کے ساتھ بھیک مانگتا پھرتا ہے۔ اس کہانی کی ہیروئن 'سیتا' ہے۔ وہ درباری لال سے محبت کرتی ہے مگر اپنی عصمت بیچنا نہیں چاہتی۔ درباری لال البتہ اس سے جسمانی تعلقات قائم کرنے کے چکر میں رہتا ہے۔ وہ سیتا کو لے کر مختلف قسم کے تنہائی والے مقامات پر لے جاتا ہے مگر ہر جگہ اسے ناکامی ہوتی ہے۔ وہ اسے ایک لاج (lodge) میں لے جاتا ہے مگر پاس میں سامان نہ ہونے کی وجہ سے اسے وہاں بھی کمرہ نہیں ملتا۔ بالآخر وہ مصری سے ایک رات کے لیے اس کا لڑکا ببل دس روپے دے کے مانگ لیتا ہے اور ایک چھوٹا صندوق ساتھ لے کر لاج میں پہنچتا ہے تو اسے کمرہ مل جاتا ہے۔ سیتا ڈرتی ہے کہ اب درباری لال اس کی عصمت چھین لے گا۔ درباری لال سیتا کی طرف جب بڑھتا ہے تو ببل جاگ جاتا ہے اور رونے لگتا ہے۔ درباری لال کو بہت غصہ آتا ہے۔ وہ ببل کو مارتا ہے تو وہ اور زیادہ چلا کر روتا ہے۔ سیتا سہمی سکڑی ہوئی ہے۔ درباری لال جب تھوڑا سنبھل جاتا ہے تو اسے اپنے کیے پر افسوس ہوتا ہے اور وہ سیتا کے کاندھے پر ہاتھ رکھ کر کہتا ہے کہ...... ''سیتا!... تم کبھی... مجھے معاف کر سکوگی... ''ہم پہلے شادی کریں گے۔''9

اگرچہ 'بل' سیدھی سادی غیر پیچیدہ کہانی ہے۔ لیکن 'سیتا' ایسا کردار ہے جو اسطوری کردار 'سیتا' کی طرح باعصمت ہے۔ اسطوری سیتا کی عصمت لوٹنے کے لیے 'راون' نے شہری ہرن کا روپ لیا پھر جوگی کا روپ لے کر سیتا کو دھوکا دیا۔ مگر سیتا اپنی عصمت بچاتی رہی۔ ہنومان بیچ میں کود پڑا اور اس نے بھی راون سے سیتا کی حفاظت کی۔ مذکورہ کہانی میں 'بل' رو رو کر درباری لال کا سارا پلان چوپٹ کر دیتا ہے۔ اسے جب اپنی غلطی کا احساس ہوتا ہے تو درباری لال کے اندر کا انسان جاگ جاتا ہے اور وہ سماجی قدروں کے مطابق اپنی جنسی خواہش پوری کرنے کے لیے سیتا سے شادی کر لینے کا سوچتا ہے۔ اردو افسانہ اور اساطیر میں ڈاکٹر قاضی عابد نے بل کے نسوانی کردار 'سیتا' میں اس اسطوری کردار کو تلاش کرنے کی کوشش کی ہے۔ انھوں نے نٹ کھٹ بالک 'بل' کو کرشن سے جوڑا ہے حالانکہ رامائن میں 'کرشن' کا کردار کوئی معنی نہیں رکھتا۔ شاید ہنومان کی جگہ انھوں نے بھول سے/سہواً کرشن لکھ دیا ہو۔

'اپنے دکھ مجھے دے دو' میں مرکزی کردار عورت ہے۔ ہندوستانی تہذیب میں عورت کے ایثار و قربانی سے سارا عالم واقف ہے۔ شاید اسی شہرت کی بنیاد پر ہندو اساطیر میں عورت کا جو مقام ہے اس کو ساری دنیا تسلیم کرتی ہے۔ بیدی نے اپنے اکثر کہانیوں میں عورت کے اسی روپ کو پیش کرنے کے جتن کیے ہیں۔ دھنی رام کلرک کے گھر میں اندو مدن کی بیوی بن کر آتی ہے۔ اندو کو ساس نہیں مگر مدن کے دو بھائی اور ایک بہن کی بڑی محبت اور پیار کے ساتھ پرورش و پرداخت کرتی ہے۔ وہ اپنے خسر کا بھی بہت خیال رکھتی۔ گھریلو کام دھندے میں وہ اتنی منہمک رہتی ہے کہ مدن کی ضرورتوں کو وہ اکثر بھول جاتی ہے۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ مدن اپنی ضرورتیں باہر پوری کرنا چاہتا ہے۔ باپ کی وفات کے بعد پورے خاندان کا بوجھ مدن پر آجاتا ہے۔ وہ جب پریشان ہو جاتا ہے اندو اس کو برابر سہارا دیتی ہے۔ اس لیے کہ اس نے شادی کی پہلی رات ہی میں شوہر سے اس کے سارے دکھ مانگ لیے تھے۔ مدن کی گھر سے باہر والی زندگی کا اس کو علم ہوا تو ایک رات وہ سج دھج کر اپنے شوہر کا انتظار کرنے لگی۔ مدن، اندو کو اس حال میں دیکھ کر بہت خوش ہوا۔ وہ اندو کو اسی حالت میں دیکھنا چاہتا تھا۔ مدن کے برے کرتوتوں کی وجہ سے وہ خود کو ذمہ دار سمجھنے لگی۔ مدن نے جیسے ہی اندو کو اپنے باہوں میں لینا چاہا وہ پھوٹ پھوٹ کر رونے لگی۔ وہ کہنے لگی

کہ میں نے پہلے ہی دن آپ سے جو مانگا تھا آپ نے مجھے دے دیا لیکن آج اگر آپ مجھ سے بھی کچھ مانگتے ہیں تو میرے پاس دینے کے لیے کچھ بھی نہیں۔ مدن کو اپنی ان پڑھ بیوی کی ہوش مندی کا احساس ہو جاتا ہے اور وہ اندو کو اپنے بانہوں میں بھر لیتا ہے۔ اندو بھی اس سے لپٹ جاتی ہے اور دونوں ایسی دنیا میں پہنچ جاتے ہیں، جہاں مرنے سے پہلے نہیں پہنچا جاتا۔ اس طرح یہ کہانی بڑے جذباتی انداز میں ختم ہو جاتی ہے۔ کہانی کا اس طرح بیچ میں ختم ہو جانا فنی عیب میں شمار ہوتا ہے لیکن یہ کہانی بیدی نے کچھ اس انداز سے پیش کی ہے کہ باوجود ادھوری محسوس ہونے کے اپنے آپ میں مکمل ہے۔

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے اس کہانی کے اساطیری رویے کو اجاگر کیا ہے۔ ان کے نزدیک 'اندو' اور 'مدن' دونوں ہندو اساطیر سے لیے گئے نام ہیں۔ وہ کہتے ہیں:

> اندو پورے چاند کو کہتے ہیں جو مرقع ہے حسن و محبوبیت کا، اور جو پھلوں کو رس اور پھولوں کو رنگ دیتا ہے۔ جو خون کو ابھارتا ہے اور روح میں بالیدگی کو پیدا کرتا ہے۔ اندو کو سوم بھی کہتے ہیں۔ جو سوم رس کی رعایت سے آبِ حیات کا مظہر ہے۔ جس کے بغیر زندگی کا تصور نہیں کیا جا سکتا۔ کہانی میں اندو کا جوڑا مدن سے ہے۔ مدن لقب ہے عشق و محبت کے دیوتا کام دیو کا۔ اندو کو بیدی نے ایک جگہ رتی بھی کہا ہے جس سے ذہن پھر کام دیو کی طرف راجع ہوتا ہے۔ رگ وید (x-129) میں کام دیو کو وجود کا جوہر (primal germ of mind) کہا ہے جس سے کائنات کی تخلیق ہوئی یونانی صنمیات میں (eros) یا کیوپڈ کا تصور بھی اسی حیثیت سے آیا ہے۔ گویا کرداروں کے ناموں ہی سے سرشتی کے مثبت اور منفی تتوں (elements) کے ملنے اور تخلیق کے لامتناہی عمل کے شروع ہونے کا آفاقی احساس پیدا ہونے لگتا ہے۔ 10

دراصل بیدی کے یہاں اندو اور مدن مرد و زن کے درمیان جنسی رابطے کے استعارے ہیں۔ مدن کام دیو کا لقب اور نام بھی ہے۔ اس کی بیوی کا نام 'رتی' ہے۔ جسے بیدی

نے اندو کے دوسرے نام کے طور پر استعمال کیا ہے۔ اس معنوں میں کام دیو اور رتی میں جوزن و شوہر کا رشتہ ہے، ویسا ہی رشتہ بیدی کی کہانی کے ہیرو (مدن) اور ہیروئن (اندو) میں ہے۔ کام دیو کا ہتھیار کمان اور تیر ہے۔ اندو یعنی چاند (قمر) ہلال کی شکل میں 'بلیند' کہلاتا ہے۔ یہ گانڈیو دھنش کی علامت ہے۔ چندر دیوتا (سوم ناتھ) نے اسے ارجن کو تحفے میں دیا تھا۔ بلیند و چونکہ کمان (دھنش) کی علامت ہے اور کمان مدن کا بھی ہتھیار ہے۔ جو ہمیشہ اس کے ساتھ رہتا ہے۔ اندو بھی مدن کے ساتھ رہتی ہے اور دونوں میں اٹوٹ رشتہ ہے۔ اس اعتبار سے بیدی نے استعمال کی ہوئی اندو اور مدن کی اساطیری شخصیتیں اس کہانی میں بڑی بامعنی ہو جاتی ہیں۔ میاں بیوی کے جنسی رشتے کو مکمل طور پر لیکن آدرشوں کا لحاظ رکھتے ہوئے واضح کرنے کے لیے بیدی کی یہ اساطیری شخصیتیں بڑی مؤثر ثابت ہوئی ہیں۔

بیدی نے کہانی کے آخری حصے میں ستیہ وان اور ساوتری کی اساطیری شخصیتوں کو متعارف کرایا ہے۔ مہابھارت جیسی طویل رزمیہ کی یہ شخصیتیں اپنی محبت کی وجہ سے لافانی بن گئی ہیں۔ ستیہ وان غریب ہے ایک دن جنگل میں جاتا ہے تو وہاں اس کی موت واقع ہو جاتی ہے۔ ساوتری جو ستیہ وان کی بیوی ہے مرتیولوک سے اپنے شوہر کو واپس لانے کے لیے تپسیا کرتی ہے اور 'یم' (پیک اجل) کو شکست دے دیتی ہے۔ یم لامحالہ ستیہ وان کی روح واپس لا کر اس کے بدن میں ڈال دیتا ہے۔ اس واقعہ کو بیدی نے کہانی کے مرکزی خیال کے مطابق یوں پیش کیا ہے:

> تجھے کچھ نہیں ہوگا اندو! میں تو موت کے منھ سے بھی چھین کے لے آؤں گا تجھے۔ اب ساوتری کی نہیں ستیہ وان کی باری ہے۔'' اندو نے مدن کا ہاتھ پکڑا اور اسے ایسی دنیا میں لے گئی جہاں انسان مر کر ہی پہنچ سکتا ہے۔ 11

اساطیر کے یوں استعمال نے بیدی کی اس کہانی کے اختتام کو بے حد موثر بنا دیا ہے لیکن ستیہ وان کی کہانی مہابھارت میں نشاطیہ انجام کو پہنچتی ہے جب کہ بیدی کی کہانی کے اختتام میں حزنیہ عنصر اہم رول ادا کر رہا ہے۔ بیدی نے قصداً اس کہانی کو حزنیہ نتیجہ پر ختم کیا ہے کیونکہ اندو کا دوبارہ جی اٹھنا سائنس کے دور میں غیر سائنٹفک عمل ہے اور قیاس سے پرے ہے۔ اساطیری دنیا میں تو یہ ممکن ہے لیکن زمینی سچائی پر دوبارہ زندہ ہونا پورا نہیں اترتا۔

'متھن' بیدی کی اس کہانی میں اساطیر تلاشنے کی کوشش کی گئی ہے۔ دراصل متھن علم نجوم کی اصطلاح ہے جسے انگریزی میں Gemini اور عربی، فارسی اردو میں 'جوزہ' کہا جاتا ہے۔ یہ توام یا جڑواں جسم کی علامت اور سنسکرت میں مباشرت کے معنوں میں مستعمل ہے۔ بیدی نے سنسکرت کے معنی ہی میں اس لفظ کو اپنی کہانی میں استعمال کیا ہے۔

متھن کی ہیروئن 'کیرتی' اپنے باپ کے مرنے کے بعد باپ کے فن 'بت سازی' کے ذریعہ اپنا پیٹ پالنے کی کوشش کرتی ہے مگر اسے بت سازی میں اتنا پیسہ نہیں ملتا کہ وہ اپنی ماں کا علاج کر سکے۔ بالآخر لوگوں کے ذوق کے مطابق وہ برہنہ مورتیاں بنانے لگتی ہے۔ ایک دن مگن ٹکلا سے 'متھن' بنانے کے لیے ایک ہزار روپے دیتا ہے مگر اس کی نیت دوسری ہوتی ہے۔ یہ مورتی بنانے کے لیے کیرتی کو اس عمل سے گزرنا پڑتا ہے۔ اب وہ برہنہ مورتیاں بڑے خود اعتمادی کے ساتھ بناتی ہے۔ مگن جب متھن کی مورتی میں عورت اور مرد کا جائزہ لیتے ہوئے عورت کے متعلق کہتا ہے کہ 'اسے' میں نے یہیں دیکھا ہے اور پھر بجائے 'اسے' کہنے کے کیرتی کی طرف اشارہ کر کے کہتا ہے کہ ''تم سراج کے ساتھ باہر گئی تھی؟'' تو یہ توہین آمیز جملہ سنتے ہی وہ مگن کے منہ پر تھپڑ مارتی ہے اور نوٹ ہاتھ میں لے کر دکان سے نکل جاتی ہے۔

'متھن' جنسی مواصلت کا تصویری اور مجسماتی نمونہ ہے۔ یہ بارہ بروج میں تیسرے برج کی علامت ہے۔ ذو جسدین بروج میں اس کا شمار ہوتا ہے۔ کواکب کے لحاظ سے اس کی تاثیر بدلتی رہتی ہے۔ اس بروج کے متولدین جسیم ہوتے ہیں اور حوادث سے محفوظ رہتے ہیں۔ نیز سخی اور دلیر ہوتے ہیں۔ عقل و دانشمندی کی خوبیاں بھی ان کے اندر پائی جاتی ہیں۔ کیرتی میں یہ ساری خوبیاں بیدی نے اس افسانے میں رکھ دی ہیں۔ نیز جنسی مواصلت والی مورتیاں بنانے کے لیے وہ اس تجربے سے بھی گزر جاتی ہے جس کے بعد اس کے فن میں پختگی اور اس کے اندر خود اعتمادی پیدا ہو جاتی ہے۔ علم نجوم سائنس سے زیادہ علم الاساطیر سے قریب ہے اور بھارتی تہذیب میں اسے اساطیر کی ضمن میں خوب برتا ہے۔ اس لیے اس کہانی کا تجزیہ بعض ناقدین نے اساطیر کے پس منظر میں کیا ہے۔ چنانچہ ڈاکٹر سلیم اختر لکھتے ہیں:

> متھن کا اپنا مخصوص اساطیری مفہوم ہے اور اس لیے جب بیدی نے جنسی

مواصلت کے لیے سنسکرت کا یہ لفظ بطور عنوان استعمال کیا تو اساطیری تلازمہ کے باعث معنی کی تہہ در تہہ جہات کے در وا ہو جاتے ہیں یہی نہیں بلکہ بیدی نے اس افسانے میں ایک نئی زبان لکھنے کی کوشش میں بعض مقامات پر سنسکرت (یا عربی) کی جنسی اصطلاحات کو یوں برتا کہ کھل کر کہہ جانے پر بھی اخفا رہا۔ 12

راجندر سنگھ بیدی کا افسانہ 'لاجونتی'۔ 'اپنے دکھ مجھے دے دو' نام کے افسانوی مجموعے میں شامل ہے۔ یہ افسانہ سماج کے نہایت حساس مسئلہ کی ترجمانی کرتا ہے۔ عورت کو ہر سماج میں تقدس حاصل ہے۔ اس کا تقدس 'آب گینے' کے مانند ہے کہ ذرا سا ہاتھ لگا اور چور چور ہو گیا۔ ایسی صورت حال میں مغویہ کی قدر کا تعین سماج کیسے کرے گا؟ اس مسئلہ کے اطراف 'لاجونتی' کی کہانی گھومتی ہے۔

کہانی، تقسیم ملک کے وقت اپنائے گئے ظالمانہ رویوں کے تحت عورتوں کے ساتھ کیے جانے والے سلوک اور ان کی عصمتوں کو پامال کیے جانے والے احوال پر مشتمل ہے۔ تقسیم ملک کے دوران کیا ہوا، مفسدوں کی بن آئی۔ جائیدادیں لوٹی گئیں، قتل و غارت گری کا بازار گرم رہا، عورتوں کی عصمتیں لوٹی گئیں۔ ان کا اغوا کر کے گھروں میں ڈال دیا گیا۔ ہر دو جانب کے لوگ لٹے لٹائے مہاجر بنے ہوئے ہیں۔ انھیں بسانے کا مسئلہ ہے۔ ان کی امداد و نصرت کا مسئلہ ہے۔ سماج میں انھیں عزت و اخوت تفویض کرنے کا مسئلہ ہے۔ حکومت اور امدادی ادارے نہایت تندہی سے کام میں جڑے ہوئے ہیں۔ سندر لال بھی اس اذیت سے گزر رہا ہے۔ اس کی بیوی لاجونتی جسے وہ نہایت بے دردی سے مارتا تھا، اسے تکلیفیں پہنچاتا تھا۔ وہ فسادیوں کے ہتھے چڑھ چکی ہے۔ اسے اغوا کر لیا گیا ہے۔ سندر لال کی ساری بربریت ختم ہو گئی ہے۔ ہمدردی کا جذبہ اس کے اندر تیز دھارے کی طرح ٹھاٹھیں مار رہا ہے۔ اس نے ایک انوکھے ڈھنگ سے مغویوں کی اعانت کرنے کا طریقہ نکالا ہے۔ اس نے نعرہ دیا ہے 'دل میں بساؤ'۔ اس کی کمیٹی بھی بنائی گئی ہے اور اتفاق رائے سے سندر لال کو اس کا صدر بھی بنایا گیا ہے۔

خبر ملتی ہے کہ لاجونتی سرحدی علاقے میں دیکھی گئی ہے۔ پھر خبر ملتی ہے کہ وہ واگھا بارڈر

پر ہے۔ سندر لال کے دل میں اپنی بیوی کے تئیں محبت پیدا ہو جاتی ہے۔ وہ اسے گھر لاتا ہے اور نہایت نرمی کا سلوک کرتا ہے۔ شوہر کی اس تبدیلی سے وہ بجائے خوش ہونے کے مایوس ہو جاتی ہے۔ سندر لال جب ظالم تھا تو اپنی بیوی کو 'لاجو' کہہ کر پکارتا تھا لیکن اب وہ اسے دیوی کہہ کر پکار رہا ہے۔ اس عزت مآبی نے گویا میاں بیوی کے درمیان ایک فاصلہ قائم کر دیا ہے۔ 'لاجو' میں اسے جو لذت حاصل ہوتی تھی وہ 'دیوی' میں حاصل نہیں ہو رہی ہے۔ لاجونتی کو اس 'قربت' میں بھی فرقت کا احساس ہو رہا ہے۔ وہ اپنے پتی کے گھر بس تو گئی ہے مگر اس کا بسنا اجڑنے سے کم نہیں۔ اس کا بدن اب لاجو کا نہیں دیوی کا بن گیا ہے کہ اسے چھونا پاپ ہے۔ سندر لال اسی دوری کا لحاظ رکھتے ہوئے اسے اپنے دل میں جگہ دیتا ہے۔

بیدی نے اس کہانی کی بنت میں بعض اساطیری روایتوں کے ٹکڑے بھی ڈال دیے ہیں۔ مغویہ عورت کے متعلق ہماری اساطیری روایتوں میں دیوتا بھی متذبذب رہے ہیں۔ راون کے پاس سیتا کے رہنے کی وجہ سے رام نے بھی انھیں قبول نہیں کیا تھا۔ اور اگنی پرکشا سے انھیں گزرنا پڑا۔ رامائن میں ایک دھوبی اپنی اغوا کی ہوئی بیوی سے کہتا ہے:

> میں راجہ رام چندر نہیں جو اتنے سال راون کے ساتھ رہ کر آنے پر بھی سیتا کو بسا لے گا۔ 13

لاجونتی بھی سیتا کی طرح اغوا کیے جانے کے بعد گھر لوٹتی ہے۔ اسے مگر دیوی بنا کر گھر میں عزت دی جاتی ہے۔ گویا سندر لال کا یہ عمل لاجونتی کے لیے اگنی پرکشا سے کم نہیں۔ مگر سندر لال کے نزدیک اگنی پرکشا کے لیے سیتا کو مجبور کرنا یہ رام چندر جی کا گھور انیائے ہے۔ وہ کہتا ہے:

> پر میں سچا رام راج اسے سمجھتا ہوں جس میں انسان اپنے آپ بھی ظلم نہیں کر سکتا... آج بھی رام بھگوان نے سیتا کو گھر سے نکال دیا ہے، اس لیے کہ وہ راون کے پاس رہ آئی ہے۔ اس میں کیا قصور تھا سیتا کا، کیا وہ بھی ہماری بہت سی ماؤں بہنوں کی طرح ایک چھل اور ایک کپٹ کا شکار نہ تھی؟ اس میں سیتا کے ستیہ اور استیہ کی بات ہے یا راکشش راون کے وحشی پن کی بات ہے۔ 14

اس کہانی میں تقسیم ہند کے دوران اغوا کی ہوئی عورتوں کو بیدی نے رامائن کی اساطیری روایت کے تناظر میں 'سیتا' کہا ہے۔ اغوا کرنے والے 'راون' ہیں اور ان عورتوں کو قبول نہ کرنے والے اس رام کی طرح ہیں جس نے اپنی بیوی ہی کو اگنی پرکشا کے لیے مجبور کر دیا تھا۔

بیدی کی یہ کہانی ان کی تمام کہانیوں میں سب سے اچھی ہے۔ مغویہ کے مسائل اور تقسیم کے معاملے میں جتنی بھی کہانیاں لکھی گئی ہیں، ان میں 'لاجونتی' سب سے الگ ہے۔ باقر مہدی نے اس کہانی کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

> یوں تو فسادات پر کہانیوں کا ایک انبار ہے لیکن بیدی کی یہ کہانی ان سب سے الگ ایک گہرا نفسیاتی تجزیہ ہے۔ جذباتیت سے بچ کر اور نعرہ بازی سے ہٹ کر اس موضوع کو ایک فنکارانہ ذہن میں ڈھالنا بے حد مشکل تھا اس لیے یہ اردو کے بہترین افسانوں کی فہرست میں شامل ہے۔ 15

'جوگیا' بیدی کی ایسی کہانی ہے جو راوی جگل کے ذریعہ کہلوائی گئی ہے۔ 'جوگیا' پاکیزہ سرشت پاکیزہ فطرت کی لڑکی ہے۔ وہ جگل سے خاموش محبت کرتی تھی۔ طہارت و تقدس اس کے اندر کمال کو پہنچا ہوا تھا۔ سومناتھ کے مندر کی طرح پاک صاف اس کا چہرہ تھا۔ جگل، جوگیا کے کپڑوں کے رنگوں میں دلچسپی لیتا تھا۔ وہ آرٹ کا طالب علم تھا اور جوگیا سے محبت بھی کرتا تھا۔ اس لیے اپنی محبوبہ کے کپڑوں کے رنگ وہ دنیا بھر کے لوگوں کے کپڑوں کے رنگوں میں تلاش کر لیتا تھا۔ جوگیا اور جگل کی محبت کا پتہ جب جوگیا کو چلا تو وہ اپنی بیٹی کا رشتہ لے کر جگل کے گھر گئی مگر جگل کے بھائی نے انکار کر دیا۔ جوگیا جب اپنی ماں کے ساتھ گاؤں چھوڑ کر جانے لگی تو جگل سے ملنے کالج پہنچی مگر جگل نے اپنے بھائی کے فیصلے کے خلاف زبان نہیں کھولی کیونکہ وہ بیکار تھا۔

> یہ کہانی اگرچہ ادھوری محسوس ہوتی ہے اور نہ اس میں اثر آفرینی کی قوت ہے لیکن رنگوں کا تذکرہ کہانی کو نیاپن ضرور دیتا ہے۔ بیدی کی کہانی کا یہ نیا تھیم ہے۔ ہماری اساطیری روایات میں رنگوں کی بڑی اہمیت ہے۔ کالا رنگ خوف و دہشت کی علامت ہے۔ سرخ رنگ ظلم و مصائب کو ظاہر کرتا ہے۔ پیلا رنگ مایوسی اور ہرا اور زعفرانی رنگ چین و راحت اور سکون و

اطمینان کی علامتیں ہیں۔ ''چین کی اساطیر میں سفید رنگ آسمان کی اور کالا رنگ زمین کی علامت ہے۔ ان کے مکمل اتحاد سے کائنات چل رہی ہے۔ اگرچہ یہ دونوں رنگ ایک دوسرے کی ضد ہیں۔ لیکن تاؤ (شخصی خدا) کے باعث ان میں مکمل ہم آہنگی قائم ہے۔''[16]

ہندو مذہبی اساطیر میں سفید رنگ تیاگ کی علامت ہے۔ جین دھرمیوں میں شوی تمبر فرقے کو ماننے والے سفید رنگ کے کپڑوں کو ترجیح دیتے ہیں۔ ''امریکہ کے قدیم مذاہب میں سورج دیوتا تو ناتیاہ کے کان سنہری رنگ سے بنائے جاتے تھے۔''[17]

ٹیوٹانی قوم کا تھار دیوتا سرخ ڈاڑھی والا جوان ہے۔ اہل بابل کے یہاں سیارہ پرستی کا رواج تھا۔ ہر سیارہ ایک دیوتا ہوتا اور اس کا ایک مخصوص رنگ ہوتا تھا۔ ''قمر سین دیوتا تھا اور اس کا رنگ نقرئی تھا۔ عطارد، بنبو دیوتا کے نام سے معروف تھا اور اس کا رنگ، نیلگوں ایشتر دیوی زہرہ کو مانا جاتا اور اس کا رنگ زرد تھا۔ شماس (شمس) دیوتا کا رنگ طلائی تھا۔ نرگل دیوتا (مریخ) تھا اور اس کا رنگ سرخ مانا جاتا۔ مشتری (مردوک دیوتا) کا رنگ نارنجی تھا۔ اور زحل کو نب یا آور دیوتا کے نام سے''[18]

رنگوں کے ان اساطیری تصورات میں 'جوگیا' کی کہانی اپنے اندر اساطیری فضا پیدا کردیتی ہے۔ افسوس کہ رنگوں کے اس اساطیری رجحان کی طرف کسی ناقد کی توجہ نہیں گئی۔

'کوکھ جلی' بیدی کی کہانیوں کا مجموعہ ہے۔ اس میں ایک کہانی 'کشمکش' ہے، جو دلت فرقے کی گھریلو زندگی کی عکاسی کرتی ہے۔ ''بڈھا موہنا مرض الموت میں گرفتار ہے۔ اس کے زندہ رہنے سے سارے افراد پریشان ہیں۔ بوڑھے کی جلد موت آنے کے لیے ٹونے ٹوٹکے کیے جاتے ہیں۔ سیتلا دیوی کو پوجا جاتا ہے گیتا پٹھن ہوتا ہے۔ گھی کے دیے مریض کے ہتھیلی پر رکھے جاتے ہیں۔ رائی اس کے سرہانے پھیلائی جاتی ہے۔ مگر بوڑھے کا دم نہیں اکھڑتا۔ حکیم نبض دیکھ کر اس کی روبہ صحت ہونے کی گواہی دیتے ہیں تو وید جی اسے کھاٹ پر سے نیچے اتارنے کا مشورہ دیتے ہیں۔ نیچے سیلن بڑھنے کی وجہ سے مریض بہت بے چین ہوجاتا ہے مگر اسے کھاٹ پر ڈالنے کی کسی کی ہمت نہیں ہوتی کیونکہ مریض اگر کھاٹ پر دم توڑتا ہے تو گاؤں کے اس فرقے کی

پنچ کمیٹی ان پر جرمانہ عائد کرے گی، جس کے دینے کی استعداد اب اس گھر کے کسی فرد میں نہیں۔ لیکن مریض جب بے چین ہو جاتا ہے تو چار آدمی پکڑ کر اسے زمین سے اٹھا کر کھٹیا پر رکھنے کی کوشش کرتے ہی ہیں کہ موہنا زمین اور کھاٹ کے درمیان دم توڑ دیتا ہے۔ اس کی ارتھی بظاہر نہایت سوگوار اور بہ باطن خوشی خوشی اٹھائی جاتی ہے۔ اس پر جب اور چھوہارے اتارے جارہے ہیں جنھیں چن چن کر اس عقیدت سے کھایا جارہا ہے کہ ان کے کھانے سے عمر میں اضافہ ہوگا۔

اس طرح یہ پوری کہانی توہماتی فضا میں مکمل ہو جاتی ہے۔ بظاہر اس میں دلت فرقے کی مجبور زندگی کی عکاسی کی گئی ہے مگر اساطیر و توہمات کو خاص طور پر نمایاں کیا گیا ہے۔ سیتلا دیوی کا شاپ، ٹونے ٹوٹکے گھی کے دیے ہتھیلی پر رکھنا وغیرہ تمام چیزیں کمزور عقیدے کی غمازی کرتی ہیں اور یہ چیزیں پست اور دلت سماج کے لوگوں میں زیادہ ہوتی ہیں۔ بیدی نے اشاروں کنایوں میں انھیں یوں بیان کر دیا ہے:

> رائی سرہانے رکھنے سے جان جلدی اور آسانی سے نکل جاتی ہے۔
>
> ''تو تو مرتا بھی نا، تجھے توڑے سیتلا۔ تیرا مرجا باوا۔''
>
> چھوٹے بھائی نے پھٹے ہوئے تکیے سے روئی نکالی۔ ہات میں مل کر جلدی سے بتی بنائی اور راجانی کے بنائے ہوئے آٹے کے دیے میں رکھ دی۔ راجانی نے جلدی سے گھی ڈالا اور... پھر سے باوا کے ہاتھ پر رکھ دیا۔[19]

بیدی کے یہاں ایسے خرافات، بدعقیدگی اور توہم پرستی کی باتیں اکثر بیان ہوئی ہیں۔ اسی مجموعہ کی ایک کہانی 'ماسوا' ہے۔ اس میں بابو جی کا کردار بڑا ساحرانہ ہے۔ وہ کبھی گیروے رنگ کی پگڑی باندھتے ہیں تو کبھی گیتا کے اشلوک لکھی ہوئی پگڑی پہنتے۔ ان کے پاس ایک چھڑی تھی جس میں جگہ جگہ پھوڑے نما ابھار تھے۔ یہ سکھ چین لکڑی کی تھی اور اس کے متعلق مشہور تھا کہ یہ لکڑی جس گھر میں ہو اس میں سانپ نہیں آسکتا۔'' اس کہانی میں رمل، نجوم اور زائچوں کی طرف بھی اشارے کیے گئے ہیں:

> بڈھے نے اپنی رمل اور وہ کتاب جس پر ہندی کے بے شمار زائچے بنے ہوئے تھے، اٹھائی، اسے جھاڑا، چوما، آنکھوں اور سر سے لگایا اور اپنی جھولی

میں رکھ لیا۔[20]

بیدی کے افسانوں میں مسیحی اساطیر بھی استعمال ہوئی ہیں۔ مسیحی اساطیر کا بالراست تعلق عہد نامۂ عتیق اور عہد نامۂ جدید سے رہا ہے۔ اس کے علاوہ بعض ایسے قصے بھی ہیں جو مسیحی ادیبوں نے خلق کیے ہوئے ہیں۔ بیدی نے ہر دو جانب سے انھیں حاصل کیا ہے اور اپنے افسانوں میں انھیں استعمال کیا ہے لیکن امر واقعہ یہ ہے کہ ہندو اساطیر بیدی کی کہانیوں میں جتنی مؤثر ڈھنگ سے مستعمل ہوئی ہیں، مسیحی اساطیر کا اتنا اثر ان کے یہاں نہیں ہے۔

'یوکلپٹس' بیدی کی کہانی ہے۔ اس میں فادر فشر کی چرچ کے اندر اور چرچ سے باہر کی (دوہری) زندگی کا پردہ فاش کیا گیا ہے۔ کندن فادر ولیم اسکول کی وائس پرنسپل تھی اور فادر فشر کے بنگلے میں رہتی تھی۔ فادر فشر اپنا مشن پورا کر کے جب امریکہ چلا گیا تو اس نے پورا بنگلہ کندن کو سونپ دیا۔ اب اس بنگلہ میں کندن، اس کی ماں اور ایک کرسچن دایہ رہتی تھی۔ کندن نے بنگلہ میں یوکلپٹس کا درخت لگایا تھا۔ وہ جب اپنے جذبات سے مغلوب ہو جاتی تو اس درخت پر اپنے ہاتھ پھیرتی تھی۔ کندن کی ماں بیٹی کے اس درد کو سمجھتی تھی۔ دایہ لکھی کا شوہر سدھو دور کہیں نوکری کرتا تھا۔ لکھی ہر سال بچہ جنتی اور کندن کی ماں اس کے آڑے وقت میں سہارا دیتی۔ مگر سدھو جب دو سال تک گھر ہی نہیں لوٹا تو بھی لکھی کو مردہ لڑکا پیدا ہوا۔ کندن کی ماں کو شک بھی ہوا۔ خود کندن کو بھی تعجب ہوا مگر اس نے ایک دن فادر فشر کو بنگلہ میں دیکھ لیا تھا۔ وہ سارا ماجرا سمجھ گئی۔ فادر فشر کو اس نے مذبذب انداز میں پوچھا مگر فادر فشر نے اپنے کردہ گناہ کا اعتراف نہ کیا۔ لکھی کے مردہ بچہ کو کسی قبرستان میں دفنانے کی اجازت نہیں ملی۔ بالآخر بنگلہ کے ایک کونے میں اسے دفن کر دیا گیا۔ لکھی نے بھی اپنے مردہ بچہ کی قبر پر ایک یوکلپٹس کا درخت لگا دیا...

اس کہانی میں فادر فشر اور لکھی کندن جیسے عیسائی کردار ہیں۔ کندن اور فادر فشر کے مکالمے میں عیسیٰ مسیح اور مریم کا ذکر ہے اور بس۔ اسی بنیاد پر اس کہانی میں مسیحی اساطیر تلاش کرنے کی سعی کی گئی ہے۔ یوکلپٹس ٹری کو مسیحی مذہبی تقدس بھی حاصل۔

'ایک باپ بکاؤ ہے' بیدی کی ایسی کہانی ہے جس میں ہندوی اور مسیحی اساطیر سموئے ہوئے ہیں۔ عیسائیوں کے یہاں خدا کی ذات کو 'ازلی باپ' متصور کیا جاتا ہے۔ وہ یکا و تنہا ہے۔

کہانی میں ایک بوڑھا شخص ہے جو موسیقی کی تعلیم دیتا ہے۔ جوان بچے ہونے کے بعد بھی وہ تنہائی محسوس کرتا ہے۔ جوان بچے 'مرد بدھوا' کہہ کر اس کا مذاق اڑاتے ہیں لیکن ایک شاگردہ دیویانی اس بوڑھے کی خدمت پوجا کرنے کی حد تک کرتی ہے۔ دیویانی ایسی لڑکی ہے جو بچپن ہی میں آوارہ ہوگئی تھی۔ اس نے اپنے باپ کو اپنی ابتدائی جوانی کے عالم میں جنسی عمل کرتے ہوئے دیکھ لیا تھا۔ تب سے وہ ہمیشہ کے لیے خود اپنی ماں بن گئی۔ باپ کے مرنے کے بعد وہ یکے بعد دیگرے مردوں سے تعلقات قائم کرنے لگی، کیونکہ اسے اپنے اصلی باپ کی تلاش تھی۔ بکاؤ باپ کو خریدنے والا دردے بھی اپنی مسیحی منیجر سے یہی کہتا ہے کہ انسان کو سمجھنے کے بجائے اسے عرق محسوس کرنا چاہیے، لیکن منیجر فلپ کی سمجھ میں یہ بات نہیں آئی۔ خدا اور خدا کے بیٹے کا رشتہ تو اس کی سمجھ میں آجاتا ہے کیونکہ وہ کیتھولک ہے مگر اس کا ذہن دیویانی کے وجود کی ضرورت کو خدا کی ضرورت کے برابر قبول نہیں کرتا۔

بیدی نے سنگیت سیکھنے والی 'دیویانی' کا نام بھی ہندو اسطور سے دانستہ اخذ کیا ہے۔ کیونکہ وہ باوجود برہمن ہونے کے کشتریہ سے بیاہی گئی تھی۔ اس کی زندگی میں بھی بددعا کی وجہ سے کئی مرد آگئے تھے۔ 'دیویانی، راکششوں کے استاد (معلم) 'شکر ا' کی بیٹی تھی۔ اپنے باپ کے طالب علم کی 'کچ' سے وہ محبت کرنے لگی تھی۔ کچ، برہسپتی کا لڑکا تھا۔ کچ نے جب دیویانی کے عشق کو ٹھکرا دیا تو اس نے کچ کو بددعا دی۔ کچ نے بھی اسے بددعا دی کہ باوجود برہمنی ہونے کے وہ کشتری سے بیاہی جائے گی۔ دیویانی اب راکششوں کے سردار کی لڑکی 'سر مشتھا' کے ساتھ رہنے لگتی ہے۔ ایک دن دونوں نہانے کے لیے دریا جاتے ہیں تو وایو دیوتا دونوں کے کپڑوں کو بدل دیتا ہے۔ نہا کر جب وہ کپڑے پہنتے ہیں تو دونوں میں جھگڑا ہوجاتا ہے۔ سر مشتھا، دیویانی کو سوکھے کنویں میں ڈھکیل دیتی ہے۔ 'یاتی' شہزادہ اسے باہر نکالتا ہے۔ دیویانی کا باپ ان کی شادی کردیتا ہے۔ یاتی کشتریہ ہے اور یہ برہمن زادی۔ اس طرح کچ کی یہ دعا صحیح ثابت ہوجاتی ہے۔ یاتی سر مشتھا پر بھی فریفتہ ہوجاتا ہے اور اس سے سر مشتھا کو ایک لڑکا پیدا ہوتا۔ دیویانی یہ دیکھ کر غضب ناک ہوجاتی ہے اور یاتی کو چھوڑ کر اپنے باپ کے گھر چلی جاتی ہے۔"21

اسطوری دیویانی اور اس کہانی کی دیویانی کی مماثلت کہانی میں اسطوری فضا پیدا کردیتی

ہے اور ازلی باپ کا تصور اس کہانی کو مسیحی اسطوری ماحول بھی فراہم کرتا ہے۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے اپنے تجزیے میں بیدی کی اس کہانی کے دونوں اساطیری پہلوؤں کو واضح کیا ہے۔

بیدی کی مذکورہ بالا کہانیوں کے علاوہ 'لمبی لڑکی'، 'ٹرمینس سے پرے' اور 'حجام الٰہ آبادی' میں بھی اسطوری سائے نظر آتے ہیں مگر وہ گہرے نہیں ہیں۔ مثلاً:

یہ دنیا کتنی پیاری جگہ ہے جہاں کے لوگ خدا نے بنائے اور پھر فرشتوں سے کہا کہ ان کو سجدہ کرو۔ آخر ایک دن ایک رات عظیم 'وہ' سامنے بیٹھی ہے، ویدوں کے منتر اور شاستروں کے ارتھ جس کی طرف کبھی مبہم اشارے کرتے ہیں... بیاہ شادی کے گیت جس کے لیے مرتعش اور بھٹوں میں جس کے لیے اینٹیں پکتی ہیں... اور سبھاؤں میں شور جس کے لیے بڑھتا ہی جاتا ہے، جسے اس کے بچوں کی ماں ہونا ہے، اس لیے وہ اس دھرتی کی طرح ڈرتی ہے سمٹتی ہے جس میں کسان آتا ہے، ہل کاندھے پر ڈالے، جس کا تیز اور تیکھا پھل ابھی ابھی کسی لوہار نے تیز آنچ والی بھی میں ڈھالا ہے... سر پر پگڑی باندھے، کلغی سجائے وہ راجا جنک معلوم ہونے لگتا ہے جو دھرتی کو الٹائے گا تو نہ جانے کب سے اس میں دبی ہوئی منکی پھوٹ جائے گی اور اس میں بڑے ہی صبر، بڑے ہی ایثار، بڑے ہی پیار والی جنک دلاری سیتا پیدا ہو جائے گی۔ جس کے لیے اس کا عظیم 'وہ' آتا ہے، ایک ہاتھ میں مقدس کتاب، دوسرے ہاتھ میں شراب لیے... تاریخ کے دھندلے ادوار میں وہ ان گنت گوپیوں سے کھیلا ہے، ان کے ساتھ بے شمار راسیں رچائی ہیں اور اس کی آنکھوں میں ڈر ہے اور محبت اور بہیمت — وہ سمجھتا ہے کہ اس بار کی تر و تازہ حسین و جمیل دوشیزہ کے بدن پر قبضہ جمائے گا، بار بار اپنائے گا۔

محولہ بالا اقتباس میں راجا جنک، سیتا، رام، کرشن گویا ان اساطیری شخصیتیں ہیں۔ جو جنس کی لمسیاتی تخطیط کی مجسماتی علامتیں ہیں۔ پھر فرشتوں کا تقدس بھی ان کی سجدہ ریزی سے جھلکتا

ہے۔ شادی بیاہ کی رسمیں جو جنسی لذت یابی کا ایک مقدس طریقہ بھی ہیں، ویدوں کے منتروں، اگنی کی ساکشی اور شاستروں کے ارتھ کے ذریعہ اس جنسی لذت یابی کے طریقے کو اور بھی مقدس بنا دیا گیا ہے۔ جنسی لذت کے حصول کے اس طریقے کو مذہب نے تقدس عطا کیا اور شہوت پرستی کے بہیمانہ طرز سے اسے علیحدگی عطا کر دی۔ 'لمبی لڑکی' میں بیدی نے 'شادی' کی رسم میں ان ساری اساطیری، مذہبی اور سماجی قدروں کو سامنے رکھا ہے۔

'ٹرمینس سے پرے' میں ہماری قدیم ترین تہذیبی قدر 'بہن بھائی کی محبت' کی علامت 'راکھی' کا عصری، مادی اور غیر روحانی تناظر میں مذاق اڑایا گیا ہے، جس میں کرب کا احساس بڑا شدید ہے۔ ہماری تہذیب و تاریخ میں 'راکھی' گویا بہن کی حفاظت، آبروریزی سے اس کے تحفظ کا ایک وعدہ ایک وچن تھا مگر بیدی نے عصر حال میں اس کے تقدس کی پامالی اور جنسی معاملات کے اظہار کے خوف سے محبوبہ کو بہن بنا لینے کے ناٹک کو بڑے موثر انداز میں بیان کیا ہے۔ معصوم رضا نے اپنے ناول میں رکھیل کو 'بہن' کہنے کے فلمی دنیا کے طریقے کا ذکر کیا ہے۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے اس کہانی میں جو سیتا اور رام کے جدید چہرے اساطیر کے تناظر میں دکھائے ہیں وہ محل نظر ہیں۔ انھوں نے 'حجام الہ اباد کے' میں بھی الہ آباد کے حجاموں کی دھوکہ دہی کے طریقوں کو اساطیر میں ڈھونڈا ہے۔ ڈاکٹر صاحب کا یہ عمل بھی عبث ہے۔ بیدی کی اس کہانی میں البتہ الہ آباد کے تروینی سنگم (گنگا، جمنا اور سرسوتی مائی) کا تذکرہ ہے۔ شہنشاہ اکبر کے قلعہ کا ذکر ہے اور اس کی تاریخی وجہ بھی بیان کی گئی ہے۔ تروینی سنگم جتنا مقدس و متبرک ہے، وہاں کے زائرین کو فریب دینے والے حجام اتنے ہی دھوکہ باز ہیں۔ بیدی نے اس تضاد کو طنز و مزاح کے انداز میں بیان کیا ہے۔

بیدی نے جہاں بیسیوں افسانے لکھے ہیں وہاں ایک ناول بھی لکھا ہے۔ 'ایک چادر میلی سی' کا اردو کے اچھے ناولوں میں شمار ہوتا ہے۔ اس ناول کی کہانی بہت مختصر ہے۔ تلوکا اور اس ناول کے ہیرو ہیروئن ہیں۔ تلوکا یکہ چلاتا ہے اور چودھری مہربان داس کے لیے جاترا میں بھولی بھٹکی عورتوں کو بٹور لاتا تھا۔ ایک روز کسی جاترن کے بھائی نے تلوکا کو قتل کر دیا اور گاؤں کے لوگوں نے تلوکا کی بیوہ رانو کی شادی اسی کے دیور منگل سے کروا دی۔ یہ ایک نہایت مختصر واقعہ ہے مگر بیدی نے گاؤں کے سماجی پس منظر میں اسے بڑے موثر انداز میں بیان کر دیا ہے۔ دراصل بیدی اپنے

احساسات اور جذبات کے مطابق اپنے افسانوں اور ناولوں کے کرداروں کو فعال نہیں بناتے بلکہ خود کردار اپنے احساسات کے مطابق کام کرتے نظر آتے ہیں اور قارئین کو کرداروں کے ان احساسات میں اپنا پن نظر آتا ہے۔ تعیم کا یہ عمل اچھے فن اور فنکار کی پہچان ہوتا ہے۔ اس ناول میں بیدی کی جزئیات نگاری بھی بڑی غضب کی ہے:

> ڈبو (کتے کا نام) بچ گیا۔ وہ تلوکے کے ہاں کہیں صحن میں پڑی گھڑونچی کے نیچے سو رہا تھا۔ اوپر ملتانی مٹی کے گھڑے رس رہے تھے اور نیچے کچی زمین کو ٹھنڈا اور خوشبودار بنا رہے تھے۔ 22

گاؤں کے کچے گھر کی صحیح تصویر ان دو سطروں میں کس خوبصورتی سے سما گئی ہے، پھر قوت باصرہ، لامسہ اور شامہ تینوں کو ایک ساتھ تحریک ملتی ہے۔ بہر کیف بیدی کے اسلوب کا یہ کمال ہے کہ وہ اشاروں، کنایوں میں ساری بات سمجھا دیتے ہیں۔

اپنے افسانوں کی طرح انھوں نے اس ناول میں بھی اساطیر و توہمات اور خرافات و طلسمات کو بڑے فنکارانہ انداز میں برتا ہے۔ 'بوا بازی'، ٹونے ٹوٹکے، تعویذ گنڈے جیسے عورتوں میں رائج غلط عقائد کی اصلیت انھوں نے اپنے کرداروں کے ذریعہ ہی کھولی ہے۔ انھوں نے بار بار ہندو اساطیر کا سہارا واقعہ کی توضیح اور اس کی تحیر آمیزی کے لیے لیا ہے:

> وہ مشکل سے بارہ تیرہ برس کی ہوگی۔ دیوی کے پاس تو اپنے آپ کو بچانے کے لیے ترشول تھا جس سے اس نے بھیروں کا سر کاٹ کے الگ کر دیا۔ لیکن اس معصوم جاترن کے پاس صرف دو پیارے پیارے گلابی سے ہاتھ تھے جنھیں وہ بھیروں کے سامنے جوڑ سکتی تھی، ان سے مدافعت نہ کر سکتی تھی... شاید اسی لیے اس دن کا سورج غصے میں لال اپنے رتھ کے گھوڑوں کو ادھر چھانٹا، اُدھر چابک اُدھر چھانٹا، اِدھر چابک لگاتا ہوا سامنے خانقاہ والے کنوئیں کے پاس، فارم کی کپاس کے پیچھے کہیں گم ہو گیا تھا اور اوپر آسمان پر دوج کے نازک سے چاند کو نچڑے، پیلا ہونے کے لیے چھوڑ گیا۔ 23

سورج کا گھوڑوں والے رتھ پر سوار ہونا، غصے سے لال ہونا، بھیرو، دیوی، ترشول، دوج کا چاند، یہ تمام علائم ہندو اسطور سے اخذ کی گئی ہیں۔لیکن سورج غیر مہذب اقوام سے لے کر متمدن مہذب اقوام تک میں لائق پرستش رہا ہے۔''وہ قدیم عراقی تہذیب میں شماس ہے تو مصر قدیم میں ہورس دیوتا ہے۔ یونان کی قدیم تہذیب میں سورج ہیلیس (helious) دیوتا کے نام سے معروف تھا۔قدیم امریکہ میں سورج دیوتا تو ناییا کہلاتا تھا۔ دو تیندوے اس کے کانوں سے لگے ہوئے ہوتے جو خونخواری کی علامت ہے۔رومی تہذیب میں سورج کو جوپیٹر کہا جاتا اور اسے رب الارباب سمجھا جاتا تھا۔ 24

مذکورۂ بالا اقتباس میں دیوی کا ذکر ہے جس کا ہتھیار ترشول ہے۔ پہاڑ کی دیوی درگا ہے جو ظالم کو اپنے ترشول سے ختم کرتی ہے۔ کریٹ تہذیب میں مادرِ فطرت کو بھی اس طرح پوجا جاتا تھا اور جو تصور یہاں رگا کے متعلق ہے ویسا ہی تصور مادرِ فطرت کے متعلق کریٹ والوں کا تھا۔ ملکۂ جبل اور سورج کے متعلق یہ تصورات اساطیر کی تاریخ میں بڑے طویل زمانے سے بلکہ قبل از تاریخ کے زمانے سے جڑے ہوئے ہیں۔ ہندو مذہب میں یہ دونوں تصورات اب مبہم نہیں رہے۔ بلکہ یہ اساطیری شخصیتیں اب ہندوی تہذیب میں عقیدت بن گئی ہیں۔ بیدی نے استعاراتی انداز میں انھیں برتا ہے۔

بیدی نے منگل (رانو کا دوسرا شوہر) اور رانو کی شادی کی بارات کو شیوجی کی بارات سے تشبیہ دی ہے۔ نظیر اکبرآبادی نے شیوجی کی بارات پر ایک نظم لکھی تھی ویسا ہی نقشہ بیدی نے ناول میں بھی بیان کیا ہے:

> عجیب سا دولھا تھا۔ بال بکھرے ہوئے اور سر پر سے پگڑی ندارد۔ ہاتھ میں کندی کرپان۔ سہرے کی جگہ جھاڑیاں اور کانٹے۔ کیسر کے چھینٹوں کی جگہ کیچ کے لودے... عجیب سی برات، جیسے شیوجی پاروتی کو لینے آئے ہوں... گلے میں رودراکش کی مالائیں اور سانپ، منہ میں دھتورہ اور بھانگ، کمر میں لنگوٹ اور کاندھے پر مرگ چھالا اور ہاتھوں میں ترشول. برات بندر اور لنگور، شیر، چیتے اور ہاتھی۔ 25

بیدی نے ہندوستانی تہذیب میں پروان چڑھنے والی توہمات کو بھی اس ناول میں برتا ہے۔ ہندوستانی سماج کی اکثر عورتیں بابا/ باوا گری کے چکر میں پھنس جاتی ہیں۔ باوا ہری داس بھی ایسا ہی سائیں ہے جو اپنے ٹونے ٹوٹکوں سے عورتوں کو گمراہ کرتا ہے۔ بظاہر اس کے متعلق مشہور تھا کہ:

> اس نے لوہے کا لنگوٹ پہن رکھا ہے اور اب تک نہیں جانتا کہ عورت کیا چیز ہے۔ حالانکہ چوبیس گھنٹے، آٹھوں پہر اس کے گرد عورتوں ہی کا جمگھٹا رہتا۔ 26

لیکن بیدی نے باوا ہرداس کے کچھن اور چالبازیوں کو یوں اجاگر کیا ہے۔ "باوا ہرداس کا لنگوٹ بوسیدہ کپڑے کا نکل آیا تھا۔" یہاں بیدی نے توہمات کے برے نتائج پر کوئی ناصحانہ عبارت آرائی نہیں کی بلکہ صرف ایک مختصر سے جملے میں ساری مکاریوں کا پردہ فاش کر دیا۔

غرضیکہ بیدی نے اپنے افسانوں کو زمینی حقائق سے مضبوطی کے ساتھ جوڑے رکھنے کے لیے ان اساطیر وخرافات اور طلسمات وتوہمات کو برتا جو ہماری روزمرہ کی زندگی سے سروکار رکھتے ہیں اور انھیں پڑھتے ہوئے کسی قاری کو ان میں اجنبیت محسوس نہیں ہوتی۔ آل احمد سرور نے اسی لیے بیدی کے تعلق سے کہا تھا:

> پریم چند کی آدرشی حقیقت نگاری جو کرشن چندر کے یہاں ایک رومانی حقیقت نگاری نظر آتی ہے، بیدی کے یہاں ایک ایسی حقیقت نگاری بن جاتی ہے جو اسطور اور دیومالا کے سایوں کی وجہ سے حقیقت سے کچھ بڑی اور کچھ پھیلی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔ 27

حواشی

1 ڈاکٹر قاضی عابد: اردو افسانہ اور اساطیر، زکریا یونیورسٹی ملتان، 2002، ص 322

2 بحوالہ: پروفیسر وہاب اشرفی: راجندر سنگھ بیدی کی افسانہ نگاری، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی 1994، ص 76

3 -do-، ص 77

4 ڈاکٹر قاضی عابد: اردو افسانہ اور اساطیر، زکریا یونیورسٹی ملتان 2002، ص 23-322

5 ڈاکٹر گوپی چند نارنگ: بیدی کے فن کی استعاراتی اور اساطیری جڑیں، مشمولہ 'جریدہ بیدی نمبر' 1984، ص 237

6 مہدی جعفر: 'اردو افسانے کے افق' نصرت پبلشرز لکھنؤ، 1964، ص 89

7 راجندر سنگھ بیدی: 'گرہن'

8 John Dowson: Hindu Mythology & Religion Rupa Publications, Delhi 2009, p 252

9 راجندر سنگھ بیدی: 'اپنے دکھ مجھے دے دو'، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، دہلی، 1986، ص 40

10 گوپی چند نارنگ: 'بیدی کے فن کی استعاراتی اور اساطیری جڑیں' مشمولہ جریدہ بیدی نمبر پشاور، مختلف صفحات

11 راجندر سنگھ بیدی: 'اپنے دکھ مجھے دے دو' مکتبہ جامعہ دہلی، 1986، ص 48

12 ڈاکٹر سلیم اختر: مشمولہ جریدہ راجندر سنگھ بیدی نمبر پشاور 1984، ص 465

13 راجندر سنگھ بیدی: 'اپنے دکھ مجھے دے دو' (لاجونتی) مکتبہ جامعہ دہلی، 1986، ص 8

14 -do-، ص 9

15 بحوالہ پروفیسر وہاب اشرفی: راجندر سنگھ بیدی کی افسانہ نگاری، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی 1994، ص 42

16 بحوالہ: نگار خدا نمبر لکھنؤ، جنوری فروری 1956، ص 80

17 -do-، ص 47

18 -do-، ص 22

19 راجندر سنگھ بیدی: کوکھ جلی (کشمکش)، مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ دہلی، 1981، ص 103

20 -do- (ماسوا)، ص 148

21 John Dowson: Hindu Mythology & Religion Rupa Publications, Delhi 2009, p 85-86

22 راجندر سنگھ بیدی: 'ایک چادر میلی سی' مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ دہلی، 1983، ص 5

23 -do-، ص9

24 نیاز فتح پوری: نگار (خدا نمبر) لکھنؤ جنوری فروری 1956، مختلف اوراق۔

25 راجندر سنگھ بیدی: 'ایک چادر میلی سی'، مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ دہلی، 1983، ص67

26 -do-، ص7

27 ڈاکٹر قاضی عابد: اردو افسانہ اور اساطیر: زکریا یونیورسٹی ملتان، 2002، ص336

انتظار حسین کے فن میں اساطیر

انتظار حسین کے اساطیری رجحان پر گفتگو سے قبل ایک بار پھر ہم لفظ اسطورہ/ اساطیر پر بحث کریں گے کہ انتظار حسین کے فن میں اسے کس کس طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ اور اسلامی روایت میں اس کی تعبیر کی نوعیت کیا ہے؟ 'اساطیر' جمع کا صیغہ ہے۔ اس کا واحد 'اُسطورہ' ہے، جو بالفتح غلط ہے اور بالضمہ (یعنی پیش کے ساتھ) صحیح ہے۔ قرآنِ حکیم میں 'پرانے لوگوں کے قصوں' کے لیے اس کا استعمال ہوا ہے۔ 'ادب الاسلامیہ' میں 'خرافات' اور 'علم الاصنام' جیسی اصطلاحیں اسی قبیل کی ہیں۔ اوّل الذکر لفظ 'خرافات' تو 'خرافہ' سے مشتق ہے۔ یہ بنو عذرا کے ایک شخص کا نام تھا جسے بروایت ترمذی جن اٹھا کر لے گئے تھے۔ مدتوں بعد جب وہ اپنے گاؤں لوٹا تو وہ اپنے سفر کے عجیب و غریب حالات سنایا کرتا۔ اس کے ان واقعات کو لوگ 'خرافات' کہتے تھے۔ اردو میں یہ لفظ 'گپ' اور 'بے بنیاد باتوں' کے معنی میں مستعمل ہوا۔ ثانی الذکر 'علم الصنام' عجمی تہذیب و تمدن کے زیر اثر تشکیل پائی ہوئی اصطلاح ہے۔ اسی سے ملتے جلتے معنی دینے والی ترکیب اردو میں 'دیومالائی' بنائی گئی ہے۔ یہ ترکیب ہندو تہذیب و زبان کے زیر اثر التزاماً بنائی گئی ہے، جو ہندوؤں کے دیوی - دیوتاؤں اور اس قبیل کے دیگر اصنام کے قصوں کے لیے استعمال کی جاتی ہے۔

ادھر آزادی سے کچھ عرصہ قبل اسلامی اساطیر کی اصطلاح بھی اردو تنقید میں چل پڑی ہے اور ناقدین ادب نثری و شعری تخلیقات میں اس کے آثار تلاش کر رہے ہیں۔ ڈاکٹر سید یحییٰ

نشیط نے اپنی کتاب 'اسطوری فکر و فلسفہ' اور شکیل الرحمن نے 'اساطیر کی جمالیات' میں اسلامی اساطیر تلاش کیے ہیں۔ ہمارے پڑوسی ملک میں افسانوی ادب میں اس اسطوری رجحان کو پرکھنے کی خوب کوشش کی گئی ہے۔ چنانچہ اس ضمن میں سب سے اہم نام انتظار حسین کا سامنے آتا ہے کہ انھوں نے اپنے افسانوں کی بنت دیومالا کے ساتھ اسلامی اساطیر سے بھی کی ہے۔ بلکہ اسلامی اساطیر کے استعمال کرنے میں ان کا اہم نام ہے۔

انتظار حسین کا پہلا افسانہ 'قیوما کی دکان' 1948 میں شائع ہوا تھا۔ یہ وہ زمانہ تھا جب تقسیم ہند کی چنگاریاں سرحدوں پر شعلہ زن تھیں۔ مہاجروں کے قافلے لٹے لٹائے ہر دو جانب نصرت و سکونت کے لیے گھوم رہے تھے۔ خوف و وحشت سے لرزاں وہ جائے امن کے لیے بھٹک رہے تھے۔ ادیبوں کو نیا موضوع حاصل ہو گیا تھا۔ سیاست تو رہی ایک طرف، سماجی، معاشی، اخلاقی، ثقافتی مسائل منہ کھولے انسانیت پر ہنس رہے تھے۔ انسانوں کے اندر کی حیوانی سرشت ننگا ناچ ناچ رہی تھی۔ تہذیب و اخلاق دم بخود تھے۔ ایسے ہمت شکن اور پرہول حالات میں انتظار حسین نے بھی ہجرت اور پناہ گزینوں کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا۔ لیکن وہ اپنے افسانوں کو نوحہ اور مرثیہ بنانا نہیں چاہتے تھے، انسانیت کی بازیافت اور باہمی الفت و محبت اور اخوت و موانست کو دوبارہ دونوں قوموں میں زندہ کرنے کے لیے وہ افسانے کو رزمیہ رنگ دینا چاہتے تھے۔ انھوں نے محسوس کیا کہ افسانوں کے اتھلے پن کو معنوی گہرائی، روزمرہ کے واقعات و حادثات سے حاصل نہیں ہو سکتی، اس کے لیے تاریخ سے پرے انسانوں کے ذہنوں کی سلوٹوں میں پنہاں ان کے اسلاف کے واقعات کی تہوں کو کھول کر ان کے اجزا کو افسانوں کا جزو بنانا ہوگا۔ اساطیر کی طرف ان کی پیش رفت اسی مقصد کے تحت ہوئی۔ 'آخری آدمی' اس کا نقش اولین ہے۔ انتظار حسین نے آدمی کی آمادۂ گناہ فطرت کی وجہ سے رو بہ زوال انسانیت کے گزشتہ واقعات سے عبرت حاصل کرنے کے لیے ان کے اساطیری سروکاروں کو اپنے افسانوں میں برتا ہے اور آج کے حالات پر ان کا انطباق کیا ہے۔ وہ خود رقم طراز ہیں:

> مجھے معلوم ہے کہ ان ستاروں کی لڑائی ختم ہوئی۔ اس لیے میں بھولوں کا ذکر سے تجنب کرتا ہوں۔ اس ہنگامہ میں جو ستارے ختم ہوئی ہیں ان کا کھوج

لگا تا پھرتا ہوں یعنی میں افسانہ کیا لکھتا ہوں کھوئے ہوؤں کی جستجو کرتا ہوں
اور آتش رفتہ کا سراغ لیتا پھرتا ہوں لیکن آتشِ رفتہ کا سراغ شروع ہو جائے
تو بات سن ستاون تک محدود نہیں رہ سکتی پہنچنے والا میدانِ کربلا تک بھی پہنچ سکتا
ہے اور اس سے پیچھے جنگ بدر تک بھی جا سکتا ہے کہ یہ ہماری تاریخ کی
اولین آگ ہے۔ اسی آگ سے تو ہمارے الاؤ گرم ہوئے ہیں۔ 1

اسلامی روایتوں اور قصص و واقعات کے ساتھ انتظار حسین نے ہندی اساطیر کو بھی اپنے افسانوں میں استعمال کیا ہے۔ اردو فکشن کی تنقید میں یہ ایک علیحدہ باب ہے کہ انتظار حسین کے ہندی اساطیر کی طرف ملتفت ہونے سے ہمارے پڑوسی ملک کے ناقدین چیں بہ جبیں ہوئے تھے۔ بلکہ بعض ناقدین نے تو اس پر اظہارِ حیرت بھی کیا تھا۔ چنانچہ پاکستان کے فکشن کے ناقد انوار احمد کہتے ہیں:

حسین نے 'آخری آدمی' اور 'شہر افسوس' کے افسانوں میں اسلامی دیو مالا کو تشکیل دینے کی کوشش کی، کس طرح اور کیوں افسردگی کے عالم میں ویران ویدک دور میں اتر گیا ہے۔ 2

اس معاملے میں انتظار حسین نے ایک انٹرویو میں یوں وضاحت کی ہے:

یہاں کی فکشن کی روایت اگر عرب تک مار کر رہی ہے، ایران تک اثرات مرتب کر رہی ہے تو میں جو اس برصغیر میں بیٹھا ہوا ہوں اس روایت سے کیوں دور رہوں، میں جب اس روایت کی طرف دیکھتا ہوں تو مجھے مہا بھارت، مہاتما بدھ کی جاتکیں، پنچ تنتر اور کتھا سرت ساگر مل ملا کر فکشن کی عظیم الشان روایت کے طور پر نظر آتی ہے اور مجھے احساس ہوتا ہے کہ میں اب تک اس سے بے خبر کیوں تھا... کربلا تو میرے خمیر میں ہے میرے اندر تو کربلا مچی ہوئی ہے اور جس سرزمین پر میں نے پرورش پائی ہے اور جہاں میں پیدا ہوا ہوں وہاں مہا بھارت چل رہی ہے اور بڑھ رہی ہے۔ میں تو اس سرزمین پر پیدا ہوا ہوں جہاں رامائن تھی مہا بھارت تھی۔

جہاں رام لیلا ہوتی ہے، جنم اشٹمی منائی جاتی تھی۔ میں اپنے بچپن کے تجربوں کو اپنی نسلوں کے تجربے کو کہاں لے جاؤں۔ 3

غرض یہ کہ انتظار حسین کے افسانوں میں ہندوی اور مسلم دونوں قسم کے اساطیر پائے جاتے ہیں۔ ان ہی کے سہارے وہ ماضی کی بازیافت بھی کرتے ہیں اور رو بہ زوال انسانی، اخلاقی انحطاط، تہذیبی اقدار کی پامالی، شیطنیت کا غلبہ اور روحانیت کی تحقیر کے باعث انسانی تہذیب کی گراوٹ کو واشگاف بھی کرتے ہیں۔

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ، انتظار حسین کی افسانہ نگاری پر اظہار خیال کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ:

انھوں (انتظار حسین) نے اردو افسانے کو نئے فنی اور معنیاتی امکانات سے آشنا کرایا ہے، اور اردو افسانے کا رشتہ بیک وقت داستان، حکایت، مذہبی روایتوں، قدیم اساطیر اور دیومالا سے ملا دیا ہے... داستانوں کی فضا کو انھوں نے نئے احساس اور نئی آگہی کے ساتھ کچھ اس طرح برتا ہے کہ افسانے میں ایک نیا فلسفیانہ مزاج اور ایک نئی اساطیری و داستانی جہت سامنے آگئی ہے... ان کا نقطۂ نظر بنیادی طور پر روحانی اور ذہنی ہے۔ وہ انسان کے باطن میں سفر کرتے ہیں، نہاں خانۂ روح میں نقب لگاتے ہیں اور موجودہ دور کی افسردگی، بے دلی اور کشمکش کو تخلیقی آئینہ دکھاتے ہیں۔ عہد نامۂ عتیق و اساطیر و دیومالا کی مدد سے ان کو استعاروں، علامتوں اور حکایتوں کا ایسا خزانہ ہاتھ آگیا ہے جس سے وہ پیچیدہ سے پیچیدہ خیال اور باریک سے باریک احساس کو سہولت کے ساتھ پیش کر سکتے ہیں... انتظار حسین کی بیشتر کہانیوں میں کتھا کا لطف ہے اور اس لحاظ سے وہ اس دور کے قابلِ توجہ کتھا کار ہیں۔ 4

ناقدین کی مندرجہ بالا آرا سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ آزادی کے بعد افسانہ نگاروں کی جو کھیپ سامنے آئی ہے ان میں انتظار حسین کی روش سب سے علیحدہ رہی ہے۔ انھوں نے اساطیر و قصص کا سہارا لے کر 'آج' کو گذشتہ 'کل' پر منطبق کر کے آئندہ 'کل' کا جائزہ لیا ہے۔ ان کی

یہ رجعت پسندانہ پہلو انھیں رومانیت اور ترقی پسندی دونوں سے خاصے فاصلے پر کھڑا کر دیتا ہے۔ دوم یہ کہ پاکستانی کے 'زعم' میں انھوں نے 'ہندی کلچر' سے نفرت روا نہیں رکھی بلکہ اس تہذیبی میراث کو بھی اپنے گلے لگانے میں انھوں نے فخر محسوس کیا۔ الطاف احمد قریشی کے ساتھ انٹرویو میں اس جذبے کا انھوں نے برملا اظہار کیا ہے۔ انھوں نے ہندوی اساطیر کے ساتھ ایرانی داستانوں اور اساطیر کو بھی اپنے افسانوں میں ڈھالنے کی کوشش کی ہے۔ اس طرح ان کے افسانوں میں برصغیر کی قدیم تاریخ سمٹ آئی ہے۔ سوئم یہ کہ انھوں نے کتب آسمانی کے قصص و تماثیل کو اسطوری رنگ و نہج میں پیش کیا ہے۔ یہ جرأت مندانہ قدم بقول یحییٰ نشیط اس لیے اٹھایا گیا تھا کہ صحائف آسمانی میں درج تاریخ کی سچائیاں افسانوں میں ڈھالی جا سکیں۔"

اپنے افسانوں میں اساطیر کا استعمال کرتے وقت انتظار حسین ان کے ماخذات کے مطابق زبان کا استعمال کرتے ہیں۔ اگر قرآن و زبور کے واقعات کو اپنے افسانوں کے ماخذ بناتے ہیں تو اسلوبِ زبان بھی قرآن و زبور جیسا ہوتا ہے اور اگر صوفیائے کرام کے ملفوظات سے استفادہ کرتے ہیں تو ملفوظاتی انداز بیان ہوتا ہے۔ "آخری آدمی' اور 'پرچھائیں' اس کی بالترتیب مثالیں ہیں۔ افسانے کے اس طرح کے لب و لہجے کے متعلق پروفیسر ابوالکلام قاسمی رقم طراز ہیں:

> انتظار حسین نے فضا آفرینی اور تاثر کو برقرار رکھنے کے لیے قرآن کے لب و لہجے کو برقرار رکھنے کی کوشش کی ہے۔ یہ لہجہ قرآن سے اتنا قریب ہے کہ اس کہانی کے بیشتر جملے قرآن میں بکھری ہوئی مختلف آیتوں کے براہِ راست ترجمے معلوم ہوتے ہیں — افسانہ نگار کو اس عربی لب و لہجہ کو اردو میں اپنانے کے لیے کتنی ریاضت سے گزرنا پڑا ہوگا۔ 5

'آخری آدمی' کا پلاٹ قرآنِ حکیم میں درج 'واقعہ سبت' سے ماخوذ ہے۔ قرآنِ حکیم میں 'سورۃ البقرۃ'، 'النساء'، 'الاعراف' اور 'النحل' میں اس واقعے کا ذکر ہے۔ البتہ سورۃ البقرہ اور الاعراف میں اس کی تفصیل بیان ہوئی ہے۔ عہد نامہ عتیق (زبور) میں البتہ یہ واقعہ مذکور نہیں ہے اور نہ عہد نامۂ جدید (انجیل) میں اس کا تذکرہ ہے۔ مفسرین نے قوم بنی اسرائیل کے بندر بنائے جانے کی کیفیت میں اختلاف برتا ہے۔ بعض کے نزدیک ان کی جسمانی ہیئت بندروں جیسی

ہوگئی تھی تو بعض کہتے ہیں کہ ان میں بندروں والی صفات پیدا ہوگئی تھیں۔ مولانا مودودی کے نزدیک ''یہ مسخ اخلاقی نہیں بلکہ جسمانی تھا... ان کے دماغ بعینہٖ اسی حال پر رہنے دیے گئے جس میں وہ پہلے تھے اور جسم مسخ ہو کر بندروں کے سے ہوگئے۔'' (تفہیم القرآن، جلد اول ص 84، حاشیہ 83) انتظار حسین نے مذکورہ واقعہ کو افسانوی طرز میں ڈھالنے کے لیے مولانا مودودی کے موقف ہی کو اپنایا ہے۔ 'آخری آدمی' کا ہیرو الیاسف اگرچہ مسخ ہو کر بندر بن جاتا ہے۔ مگر اس کا دماغ بعینہٖ انسانوں جیسا سوچتا ہے۔ اور اس اعتماد کے ساتھ کہ گاؤں کے تمام لوگ علاوہ میرے بندر بن چکے ہیں میں البتہ آدمی کے جون میں پیدا ہوا ہوں اور اسی جون میں مروں گا وہ جھیل تک پہنچتا ہے جس کا پانی ساکت ہے۔ اس میں اپنے چہرے کے عکس کو دیکھتا ہے تو اسے یقین ہو جاتا ہے کہ وہ گاؤں کا آخری آدمی بھی بندر بن چکا ہے۔ اس حقیقت کا علم ہوتے ہی وہ جنگل کی سمت دوڑ پڑتا ہے۔ قرآن میں یہ واقعہ اشارۃً بیان کر دیا گیا ہے کہ نافرمانی کی وجہ سے بستی کے لوگوں کے چہروں کو مسخ کر کے بندر بنا دیا گیا ہے۔ عذاب الٰہی سے بندر بن جانے کے بعد ان لوگوں کے احساسات و جذبات کیا رہے ہوں گے اس کی ترجمانی انتظار حسین نے اس افسانے میں بڑے نفسیاتی انداز میں کی ہے۔ قرآنِ حکیم کے اس واقعہ کو افسانے میں ڈھالنے اور اسے مؤثر انداز میں پیش کرنے کے لیے افسانہ نگار نے تاریخی حکایت کو اسطوری رنگ دے دیا ہے اور اس کے لیے پہلا وطیرہ انھوں نے یہ اختیار کیا کہ افسانے کے لیے گاؤں کے لوگوں کے ضروری کرداروں کو نام دے دیے ہیں، حالانکہ قرآن حکیم میں کسی شخص کا نام اس واقعہ کے ضمن میں نہیں آیا۔ دوسرا یہ کہ اس واقعہ کی تفصیل کو گاؤں کے روزمرہ کے معمولات کے تناظر میں پیش کیا ہے۔ تیسرا یہ کہ تبدیلی ہیئت کو دیکھ کر پیدا ہونے والے خوف، غصہ، مزاح، مذاق، ہنسی، رنج، غم، گریہ وغیرہ مختلف قسم کے جذبات و جبلتوں کو انسانی نفسیات کی اساس پر واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔ اسلوب بیان کے ان تمام وطیروں کی وجہ سے قرآن حکیم میں مذکور وہ تاریخی حادثہ افسانہ بن کر کچھ اس طرح قاری کے سامنے آتا ہے گویا یہ واقعہ اس کی آنکھوں کے سامنے وقوع پذیر ہو رہا ہے۔

قرآن حکیم میں لفظ 'اساطیر' اصل اور حقیقی واقعات کو خیالی اور بے بنیاد بتانے کے لیے مشرکین کی جانب سے استعمال ہونے والا اور حق کی نفی کرنے والا لفظ ہے۔ یعنی قرآن کے حقیقی،

تاریخی واقعات کو جھٹلانے کے لیے مشرکین انھیں 'اساطیر' سے تعبیر کرتے تھے۔ بطور اصطلاح اس لفظ کی معنوی حیثیت کے متعلق یہی تصور کارفرما ہے کہ اساطیر، اکاذیب واباطیل اور قصہ ہائے بے بنیاد و داستان ہائے مغروق ہوتے ہیں۔ مگر انگریزی لفظ Myth کے معنی کا دائرہ بڑا وسیع ہے۔ مثلاً اسپنس، لیوز اپنی کتاب "An Introduction to Mythology" میں کہتے ہیں:

In ("Myth) is an attempt to explain the relation of man to the universe and it has for those who recount it a predominantly religions value; or it may have arisen to explain of existence of some social organization, a custom or the peculiarities of as environment.6

ترجمہ:

'متھ' کی تعریف انسائکلو پیڈیا امریکانا میں بھی مذہب، سماج اور فن و ادب کے تمام سروکاروں سے مربوط اور زمینی حقائق سے اس کے تعلق کو متعارف کرنے والی ہے—

Strong oral tradition. Usually myths are concerned with extra ordinary beings and events. They have been one of the richest sources of inspiration for literature, drama and art throughput the world.7

ترجمہ:

انتظار حسین نے Myth (اسطور) کی ان تمام خوبیوں کے سہارے اپنے افسانوں کو تاثر آفریں بنا دیا ہے۔ ان کے افسانوں میں اسطوری فکر مذہبی افکار سے نہیں ٹکراتی بلکہ ان کی توضیح میں معاونت کرتی نظر آتی ہے۔ قرآن حکیم میں بیان کردہ عذاب الٰہی کی زد میں آئی ہوئی بستی کے معذبین انتظار حسین کے افسانہ 'آخری آدمی' کے کردار ہیں۔ افسانہ نگار نے انھیں اسطوری

شخصیتیں بنادیا ہے اوراس تاریخی واقعہ کو اسطوری پس منظر میں پیش کیا ہے۔

ان کا ایک اور افسانہ 'کشتی' ہے۔ اس میں طوفانِ نوح، کشتی نوح وغیرہ کے احوال کو افسانوی رنگ میں ڈھالا گیا ہے۔ مذکورہ طوفان کا ذکر کئی قدیم تہذیبوں کی کتب مقدمہ میں ہوا ہے۔ ہندو مذہب میں منو کی کشتی کا بھی واقعہ ہے اور عہد نامہ عتیق میں بھی اس طوفان اور کشتی کا ذکر ہوا ہے۔ انتظار حسین نے ان ساری روایتوں کو متھ کے رنگ میں رنگا ہے۔ نوح جہاں اپنے بیٹے کنعان کی محبت میں بے چین تھے وہاں افسانہ نگار نے ان کی بیوی سے جدائی کے غم اور ماضی کی یادوں کا تذکرہ بھی اس افسانہ میں کیا ہے۔ انھوں نے افسانے کے پہلے حصے ہی میں نوح کی بیوی کے تئیں جنسی محبت کا تذکرہ بڑے نفسیاتی انداز میں کیا ہے۔ بستی میں انھیں اپنی بیوی یاد آتی ہے جو خدا کی نافرمان ہونے کی وجہ سے سیلابِ عظیم میں غرق کردی گئی تھی۔ اگرچہ قرآن حکیم اور زبور میں یہ ساری تفصیلات نہیں ہیں بلکہ یہ سارا کمال افسانہ نگار کے خلاق تخئیل کا ہے کہ اس نے انسانی زندگی کی تمام جزئیات اور بشری تقاضوں کے ساتھ احساسات و جذبات کی عکاسی بڑے فنکارانہ انداز میں کی ہے۔ اس کے بعد افسانہ نگار نے قرآن حکیم میں مندرج سیلابِ عظیم کی تفصیلات کو بیان کیا ہے۔ تنور سے پانی ابل پڑنا اور موسلا دھار بارش کا متواتر ہونا۔ سیلاب کا آنا، نوح کا کشتی میں ہر قسم کے جانداروں کا ایک ایک جوڑا رکھ لینا، کشتی کا پہاڑ پر جا کر ٹھہر جانا وغیرہ کا ذکر اسلامی نقطۂ نظر کا حامل ہے۔ کشتی کے بیان میں انتظار حسین نے ہندو اسطوری روایت منو کے واقعہ کو بھی جوڑ دیا ہے کہ منو نے جس مچھلی کی حفاظت کی تھی اور اسے سمندر میں چھوڑ دیا تھا وہ اتنی بڑھتی گئی کہ سمندر پر چھا گئی اس کی مونچھ کے بال سے اس کشتی کو باندھ دیا گیا۔ سمندری عفریت کی ایسی کہانیاں اور حکایتیں دنیا بھر کے ادب میں پائی جاتی ہیں۔ یونانی اور زین کے تہذیب کے ادب میں دیو ہیکل سمندری جانوروں کا ذکر ہے۔ انھیں پڑھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ یہ اسطوری فکر بنی نوع انسان کے تحت الشعور میں بسے ہوئے ان واقعات کے نقوش ہیں جو نسلاً در نسلِ موروثی طور پر منتقل ہوتے جارہے ہیں۔

خیر! منو کی مچھلی جس کا ذکر پورانوں میں یوں بیان ہوا ہے کہ منو کو تڑپتی ہوئی ایک مچھلی دکھائی دی تو اس نے اٹھا کر اسے گھڑے میں رکھ دیا مگر وہ اتنی پھیلی کہ گھڑے سے باہر آگئی، منو نے

اسے کنویں میں ڈالا وہاں بھی وہ بڑی ہو کر کنویں کے باہر آگئی تو اسے تالاب میں چھوڑ آیا مگر جلد ہی وہ تالاب کے پانی پر چھا گئی وہ گڑگڑانے لگی کہ مجھے بچالے، منو! میں آنے والے سیلاب کے وقت تیری مدد کروں گی۔ منو نے یہ سنا تو اسے سمندر میں چھوڑ آیا تو وہاں بھی اس کا جسم پھیل کر سمندر پر چھا گیا۔ اس نے منو سے کہا کہ سیلاب آنے والا ہے۔ اس لیے تو ایک کشتی بنا اور جب کشتی سیلاب میں تیرنے لگ جائے تو میری مونچھ کے بال سے باندھ دینا۔ جب طوفان آیا تو منو نے اپنی کشتی مچھلی کے بال سے باندھ دی۔ مچھلی نے اس کشتی کو ہمالیہ کی چوٹی پر پہنچا دیا۔ طوفان تھمنے پر کشتی سے ایک فاختہ/ کبوتر نے اڑ کر خشک زمین کا پتہ لگایا اور گھاس کا تنکا/ گیہوں کی بالی چونچ میں پکڑ کر لائی۔ یہ اس بات کی علامت تھی کہ سیلاب کا پانی اتر گیا ہے اور زمین اب آبادی کے لائق ہو گئی ہے۔ گویا یہ علامت امن و چین کی تھی۔ شاید UNO نے بھی بین الاقوامی امن و چین کے لیے استعمال کیا ہے۔ اسی علامت، نوح، منو، گلگمیش جیسے کرداروں کے بعد انتظار حسین طوفان کے تھم جانے کے بعد ایک نئے کردار حاتم طائی کے سہارے اس کہانی کو آگے بڑھاتے ہیں۔ قدیم اساطیر کے استعمال کے بعد انھوں نے حاتم کے ذریعہ نئی اساطیر تراشی ہیں اور حالات حاضرہ کی انسانی بے بسی، قیادت کا فقدان، بے اطمینانی، حوادث و آلام سے گھری زندگی جیسے عصری حالات پر انھیں منطبق کیا ہے۔ انھوں نے 'کشتی' کا پلاٹ ان اساطیری روایات سے اخذ نہیں کیا بلکہ اساطیری واقعات کی پیکر سازی کی اور علامتوں تیز استعاروں میں ان کا استعمال کیا۔

انتظار حسین کے 'زرد کتا' اور 'وہ جو کھو گئے' ان افسانوں میں صوفیائے کرام کی سیرت پسندی کا غلبہ ہے۔ انھوں نے ان کہانیوں میں اولیا کے ملفوظاتی اسلوب کو ترجیح دی ہے۔ صوفیانہ علامتوں کے ذریعہ جہاں انھوں نے تحیر خیز فضا اپنی ان کہانیوں میں قائم کرنے کی کوشش کی ہے وہاں اساطیری ماحول بھی پیدا کیا ہے۔ 'زرد کتا'، 'نفس امارہ' کی علامت ہے جو آدمی کے ساتھ ہمیشہ رہتا ہے اور باوجود ریاضت و مجاہدے اور نفس کشی سے اسے کچلنے کے باوجود وہ موٹا ہوتا جاتا ہے۔ جب تک مرشدِ کامل کی صحبت حاصل نہ ہو جائے اور رب کریم کی استعانت اسے حاصل نہ ہو جائے، نفس امارہ آدمی کا ساتھ نہیں چھوڑتا۔ نفس امارہ روباہ اور سگ خارش زدہ کی صفات کا پیکر ہوتا ہے۔ اس کی چالوں سے بچنا آدمی کے لیے محال ہے۔ حرص و ہوس، لالچ و رغبت اور طمع و

شہوت اسے موٹا کرتے ہیں۔ مرشدِ کامل کی نظر پر اثر سے نفس امارہ کمزور ہو سکتا ہے۔ مگر مرشد ہی اگر نفس امارہ کا بندہ بن گیا ہو اور ہوا و ہوس کا غلام ہو تو وہ اپنے مریدین اور سالکانِ تشنہ لباں کی کیا اصلاح کر سکے گا۔ آج کے صوفیا میں روحانیت کی کمی اور زر پرستی و نفس پروری کا غلبہ ہے اس لیے روحانیت رو بہ زوال ہے۔

انتظار حسین نے مرشد کامل شیخ عثمان کبوتر کی شخصیت میں اسطوری رنگ بھرا ہے۔ وہ کسی چھت کے زیرِ سایہ رہنا پسند نہیں کرتے اور اڑ کر املی کے درخت پر بیٹھ جاتے ہیں۔ کسی شخص کا پرندے کی طرح اڑنا یہ تو اساطیر میں ممکن ہے لیکن صوفیائے کاملین کے ملفوظات میں بھی ایسے واقعات ملتے ہیں کہ وہ دریا کے پانی پر چلتے تھے مصلیٰ پر ہوا میں اڑتے تھے۔ وغیرہ۔ 'زرد کتا' چونکہ صوفیانہ روایت کا حامل افسانہ ہے، اس لیے مصنف نے شیخ عثمان کو اڑنے کی صفت سے متصف کر دیا ہے۔ صوفیائے کرام کے یہاں درسِ اصلاح کا یہ طریقہ بھی تھا کہ وہ حکایتیں سناتے ہیں جن میں نصیحتیں ہوتی ہیں۔ انتظار حسین نے وہی اسلوب اس افسانے میں استعمال کیا ہے۔ اس متصوفانہ طرز و اسلوب سے بھی اس کہانی میں اسطوری فضا قائم ہوئی ہے۔

'وہ جو کھوئے گئے' میں بھی متصوفانہ انداز ہے۔ مولانا رومیؒ نے اپنی مثنوی میں شیخ چلی کا کردار پیش کیا ہے۔ یہ کردار 'من عرف نفسہ' کے لیے مجاہدے پر کمربستہ رہتا ہے لیکن اپنے آپ کو ہمیشہ بھول جاتا ہے اور پھر اپنے آپ کو ڈھونڈنے کے لیے نکل جاتا ہے۔ انتظار حسین نے رومیؒ کے اس خیال کو غالباً اپنے افسانہ کی اساس بنایا ہے۔ اس کہانی میں چار افراد 'میں' کی تلاش میں سرگرداں ہیں۔ مختلف قسم کے بشری وسواس ان کے دلوں میں کبھی خوف کبھی امید، کبھی اطمینان، کبھی اضطراب پیدا کر دیتے ہیں۔ اس افسانے میں 'میں کی تلاش' میں بھی تحیر و اسرار کی فضا گہرائی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔ سگِ نفس کا بھونکنا وہ سنتے ہیں تو انھیں اپنا 'میں' یاد آ جاتا ہے اور وہ پھر اسے تلاش کرنے لگ جاتے ہیں۔ لیکن جب وہ نہیں ملتا تو پھر تھک ہار کر بیٹھ جاتے ہیں۔ تحیر و اسرار کی یہ فضا کہانی میں اساطیریت پیدا کر دیتی ہے۔

اس کہانی کی توسیع 'پرچھائیں' میں دکھائی دیتی ہے۔ اس کہانی کا ہیرو 'وہ' اپنے ہم نام، ہم شکل کی تلاش میں نکل پڑتا ہے جو اسے تلاش کر رہا ہے۔ اس کا اپنے ہم شکل ہم نام کی تلاش میں

گھومنا بڑی پراسرار کیفیت طاری کردیتا ہے۔ اس کے سوچ لوگوں کے درمیان میں بھی اس کے اندر توہم اور تحیر پیدا کردیتا ہے۔ وہ اسی فکر میں غلطاں ہے کہ اس کا ہم نام اسے کیوں تلاش کررہا ہے۔ پھر یہ سوچ بھی اس کے دماغ میں گردش کرنے لگتی ہے کہ میں اسے کیوں تلاش کروں؟ اگر اسے میری ضرورت ہے تو وہ خود مجھے تلاش کرلے گا۔ پھر وہ سوچتا ہے کہ میرا ہم شکل ہم نام جو مجھے تلاش کررہا ہے کہیں وہی تو میں نہیں ہوں! اگر وہ، میں ہوں تو میں کون ہوں؟ 'میں'، 'وہ' کی اسی تکرار میں بالآخر کہانی کا اختتام ہوجاتا ہے۔ 'انا' (میں) کی تلاش روحانیت کا بڑا پراسرار اور پیچیدہ مرحلہ ہے۔ صوفیائے کرام نے 'میں پنے' کے تعارف میں مختلف قسم کی ریاضتیں بتائی ہیں اور اس کے ریاض میں فنافی الذات ہوئے ہیں۔

'ہڈیوں کا ڈھانچہ' میں انسان کی اشتہا اور بھوک کے کبھی نہ ختم ہونے والے سلسلے کی روداد بیان ہوئی ہے۔ کہاوت ہے کہ "آدمی کا پیٹ قبر کی مٹی ہی سے بھر سکتا ہے۔" لیکن انتظار حسین نے مرکر زندہ ہونے کے بعد بھی آدمی کا پیٹ خالی ہونے کے خیال کو اپنی کہانی میں پیش کیا ہے۔ بھوک چاہے جنسی ہو یا پیٹ کی، آدمی کو بے بس کردیتی ہے۔ احتیاج اس پر غالب آجاتی ہے اور آدمی حلال وحرام کو یکسر فراموش کردیتا ہے۔ جسم کی یہ احتیاج آدمی کی روحانیت کے لباس کو تار تار کردیتی ہے۔ غیرت وحیا کا احساس ختم ہوجاتا ہے۔ احتیاج آدمی کو بے حس بنادیتی ہے۔ احتیاج کا غلام بن جانے والا شخص نہ مرکر چین پاتا ہے اور اگر اسے دوبارہ زندگی مل بھی جائے تو بھی اس کی اشتہا کم نہیں ہوتی:

> وہ شخص جو مرکر بھی جی اٹھا تھا بھوکا تھا۔ اس نے کھانا مانگا۔ مرکر جی اٹھنے کے بعد یہ پہلی خواہش تھی جب سامنے کھانا آیا تو وہ اس طرح ٹوٹا جیسے صدیوں سے بھوکا چلا آتا ہے۔ کھاتے کھاتے اسے پسینہ آگیا اور دسترخوان خالی ہوگیا۔ شام کو اس نے اس سے بھی زیادہ کھایا اور دوسرے دن اسے پچھلے دن سے بھی زیادہ بھوک لگی۔ پھر وہ ہر وقت بھوکا رہنے لگا۔ 8

اس کہانی میں مرکر زندہ ہونا اور اپنی احتیاجات کے لیے کوشش کرنا، بدروح کا بدن میں حلول ہونا، جیسے تصورات میں اسطوری عنصر غالب نظر آتا ہے، لیکن مصنف نے بالراست اسے

کہانی کے پلاٹ سے نہیں جوڑا۔

'ہمسفر' بھی ایسی ہی کہانی ہے، اس کہانی کے کردار (مسافروں) آپس میں حضرت داتا کے مزار کا طواف کرنے والی بلی کا تذکرہ کرتے ہیں۔ایک صاحب بلی کی شکل میں جنوں کے وجود کو ثابت کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔اسے حضرت داتا کی کرامت اور جنوں کی ان سے عقیدت سے جوڑتے ہیں۔باقی کہانی میں پراسرار فضا قائم رہتی ہے۔بلی کے طواف کرنے کے واقعہ کے علاوہ اس کہانی میں کوئی اساطیریت نہیں ہے۔

'کایا کلپ' میں شہزادہ آزاد بخت کا مکھی بننا اور دیو کا شہزادی کو قابو میں کر لینا یہ داستانی واقعات ہیں۔اس داستانی عنصر ہی سے انھوں نے اپنے اس افسانے کے تانے بانے بنے ہیں۔اس میں جادو/سحر کا بھلے ہی دخل رہا ہو مگر اسطوری فکر اس میں مفقود ہے۔اس افسانے کو ڈاکٹر قاضی عابد نے 'آخری آدمی' اور 'زرد کتا' کی معنوی توسیع کہا ہے۔وہ لکھتے ہیں:

> اس (کایا کلپ) کا عنوان Ovid کے Metamorphosis اور کافکا کی کہانی کی یاد دلاتا ہے۔انتظار حسین نے بھی 'کایا کلپ' کی اساطیری جہتوں کو داستان، دیو، شہزادے اور شہزادی کی وساطت سے دریافت کیا ہے۔کہانی کا موضوع وہی ہے کہ خارج کا خوف انسان کے داخل میں یوں جاں گزیں ہوتا ہے کہ بشریت کے افتخار سے بھی محروم ہو جاتا ہے، کسی بھی سطح پر جب فرد ایک بار خوف سے سمجھوتا کر لیتا ہے تو پھر اسے اپنی ذات پر بھی اختیار نہیں رہتا۔'آزاد بخت' اسیر شہزادی کو چھڑانے جاتا ہے لیکن خود وہاں خوف کا اسیر ہو جاتا ہے اور انسان سے مکھی بننے پر آمادہ ہو جاتا ہے۔معاشرتی سطح پر مفاہمت یا منافقت انسان کی داخلی ساخت کو کس طرح مجروح کرتی ہے یہ افسانہ یہی کتھا سناتا ہے۔9

ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے 'کایا کلپ' کا تجزیہ بڑے مدلل انداز میں کیا ہے۔انھوں نے اس افسانے کو شخصیت کے معدوم ہو جانے کی حقیقت سے تعبیر کیا ہے۔انھیں کے الفاظ میں:

> "کہانی کے آغاز میں شہزادی کے سحر سے شخصیت کے معدوم ہونے کا

> جو دائرہ شروع ہوا تھا، کہانی کے آخر میں شہزادہ آزاد بخت کے مستقل
> طور پر مکھی کے جون میں منتقل ہو جانے سے وہ مکمل ہو جاتا ہے۔10

دراصل خواہش کی غلامی میں آدمی عزت نفس اور احترام ذات کو بھول جاتا ہے تو پھر 'خودی' کا پاس ولحاظ اس کے پاس نہیں رہ جاتا اور وہ ذلالت ورذالت کے ماحول میں بھی مطمئن رہتا ہے بلکہ یہی ذلت اس کی فطرت ثانیہ بن جاتی ہے۔ شہزادہ آزاد بخت بصورتِ مجبوری سہی اس ماحول سے سمجھوتا کر لیتا ہے۔ انتظار حسین نے گویا اس افسانے کے ذریعہ آدمی کی بے ضمیری کی انتہا کو آنکنے کی کوشش کی ہے۔

'ٹانگیں' ایک ایسا افسانہ ہے جس میں تجسس وتحیر کی فضا چھائی ہوئی ہے۔ اس کہانی میں بھی انتظار حسین نے 'میں' کی تلاش کے مسئلہ کو پیش کیا ہے۔ میں اپنے بارے میں سوچتا ہوں اس لیے 'میرا وجود' ہے۔ میں محسوس کرتا ہوں اس لیے اپنے وجود کی گواہی دے سکتا۔ میرا خوف زدہ ہونا میرے وجود کو ثابت کرتا ہے۔ لیکن اس کے برعکس بھی سوچتا ہے کہ اگر میں اپنے بارے میں نہ سوچوں تو کیا میرا 'میں' باقی رہے گا۔ یہاں 'فکر میں' ایک فلسفیانہ نکتہ بن کر ابھرتا ہے۔ 'بکرے کی ٹانگیں' اپنے وجود میں کی نفی ہے کیونکہ اگر میری ٹانگیں بکرے کی ہیں تو 'میں' نہیں ہوں۔

'سوئیاں' بھی داستانی رنگ لیا ہوا افسانہ ہے اور بقول ڈاکٹر قاضی عابد''اس میں بھی اساطیری حوالہ شہزادے، شہزادی اور دیو کی مثلث سے تشکیل پاتا ہے۔'' ڈاکٹر انور احمد نے بھی آخری آدمی، زرد کتا، کایا کلپ کے ساتھ 'سوئیاں' کو سراسر اساطیری اور داستانوی پیرائے میں لکھے گئے افسانے کہا ہے۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے اس کہانی کا تجزیہ کرتے ہوئے کہا ہے کہ:

> کہانی (سوئیاں) کا یہ مرکزی خیال خاصا واضح ہے کہ جس طرح ممنوعہ شے
> انسان کو ڈراتی بھی ہے اور اسے کھینچتی بھی ہے اسی طرح انجانی حقیقت کی
> کشش انسان کو کھینچتی بھی ہے اور اس کا خوف انسان کو روکتا بھی ہے۔11

'کایا کلپ'، 'ٹانگیں' اور 'سوئیاں' میں حقیقتاً آدمی کے تجسس اور خوف جیسی جبلتوں کا نفسیاتی سطح پر اظہار ہوا ہے۔ مصنف نے Psycho Drametic اسلوب کے ذریعہ ان تینوں افسانوں کو حقیقت سے قریب اور داستان سے دور کر دیا ہے۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے 'سوئیاں'

کے تجزیہ میں کہانی کے نفسیاتی پہلو پر زیادہ زور دیا ہے اور بظاہر دکھائی دینے والی اس کی داستانی فضا کو تحلیل کرنے کی کوشش کی ہے۔ان کا یہ تجزیہ ایک قسم کا Psycho Analysis ہی ہے۔وہ رقمطراز ہیں:

> کہانی کا مرکزی خیال خاصا واضح ہے کہ جس طرح ممنوعہ شے انسان کو ڈراتی بھی ہے اور اسے کھینچتی بھی ہے۔اسی طرح انجانی حقیقت کی کشش انسان کو کھینچتی بھی ہے اور اس کا خوف انسان کو روکتا بھی ہے۔ 12

خوف وخواہش کی یہ جبلتیں آدمی کے افکار واعمال میں کس طرح تبدیلی لاتی ہیں یہ کہانی میں شہزادی کے کردار سے واضح ہو جاتا ہے۔اس کہانی میں 'دیو' کا کردار اور سوئیوں کے زیر اثر مردہ پڑا ہوا شہزادہ اساطیری فضا قائم کرتے ہیں وگرنہ توہمات اور تحیر خیزی کے اثرات ہی مرتب ہوئے ہیں۔

انتظار حسین کے افسانوی مجموعے 'آخری آدمی' کے ایک اور افسانے 'سیکنڈ راونڈ' میں بھارت کے تئیں پاکستانی لوگوں کی نفسیات کو واضح کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس میں فال نکالنا، بزرگوں کی پیشن گوئیاں اور کرامتوں کے بارے میں لوگوں کی عقیدت کا اظہار بھی ہوا ہے اور اس عقیدت کو توہم پرستی سمجھنے والے اور سائنسی فکر رکھنے والے لوگوں کی ذہنیت کو بھی واضح کیا گیا ہے۔جنگ کی وجہ سے چھوٹے ملکوں کو ہونے والے نقصان اور خسارے کا تذکرہ بھی ہوا ہے۔اس افسانے میں دیوانِ حافظ سے فال نکالنے کا تذکرہ بار بار ہوا ہے۔ادب کے ذریعہ فال نکالنے کی روایت بہت قدیم ہے۔اس کی قدیم ترین مثال وششٹ منی کی کتابوں سے فال نکالنے کی روایت رہی ہے۔تلسی داس اور سورداس کے فال نامے بھی مروج رہے ہیں۔ان کا طریقہ یہ ہے کہ دیوناگری حروف ایک پرچی پر مخصوص ترکیب سے لکھے جاتے ہیں اور فال پوچھنے والے سے کہا جاتا ہے کہ آنکھ بند کر کے اس پرچی کے کسی بھی حرف پر انگلی رکھے۔انگلی رکھے ہوئے حرف سے ہر نواں یا ساتواں حرف بالترتیب لکھ لیا جاتا ہے۔پرچی کے تمام حروف کی گنتی ہونے تک یہ عمل دہرایا جاتا ہے۔تمام حروف کی گنتی کا عمل ختم ہونے پر لکھے گئے حروف سے ایک بامعنی دوہا تیار ہو جاتا ہے۔یہی اس شخص کا فال ہوتا ہے۔ادب کے ذریعہ اس طرح کی عقیدت کی روایت فارسی میں دیوان حافظ سے شروع ہوئی ہے اور بعض توہم پرستانہ روایتیں اس کے ساتھ جوڑ دی گئی ہیں۔

'سیکنڈ راؤنڈ' میں 'ہندو پاک' کے درمیان جنگ کے لیے فال دیکھا جاتا ہے، بزرگ کی پیشن گوئی پر یقین رکھنے والے لوگوں کے خیالات سامنے لائے گئے ہیں۔ جنگ کے منکروں کو امریکہ کا 'پٹھو' کہا جاتا ہے۔ ایسی تمام ذہنیتوں کے احوال گویا اس افسانے میں قلم بند ہوئے ہیں۔ دمدار ستارے کی نحوست اور تارے ٹوٹنے کے ٹوٹکے وغیرہ فلکیاتی واقعات کو عوامی ذہن کے تحت اسطوری رنگ دیا گیا ہے:

''رات کو اٹھو چار بجے کے ہون میں آسمان میں دیکھو۔ تمھیں خود پتہ چل جائے گا کہ لڑائی ہو رہی ہے یا نہیں ہو رہی ہے۔''

''ہاں یار میری زنانی کہہ رہی تھی... پر مولوی'' خواجہ صاحب رکے اور بولے میری زنانی تو بہت ڈری ہوئی ہے۔''

مولوی صاحب نے سیدھا سوال کیا ''خواجہ صاحب بھی، ایک بات بتاؤ۔ پاکستان میں گیہوں مہنگا ہوا۔''

''نہیں۔''

''پر بھارت میں ہوا۔ یا کہہ دو کہ نہیں ہوا؟''

''ہوا۔''

''ہوا کیا جی واں تو کال پڑ رہا ہے۔ تو مطلب یہ ہے کہ بلا اُدھر ٹل گئی۔''

''... خیر یہ تو دمدار ستارہ ہے۔ مگر وہ کیا تھا یہ میری سمجھ میں ابھی تک نہیں آیا...''

''باشاؤ جنگ کی تیسری رات تھی۔ کوئی آدھی رات کا وقت۔ کیا دیکھوں ہوں کہ ایک بڑا روشنی کا گولہ جیسے آسمان میں قندیل لٹکی ہوئی۔ کئی منٹ تک لٹکی رہی۔ پھر غائب۔ میں اب تک حیران ہوں کہ وہ کیا چیز تھی...''13

اس عبارت میں دمدار ستارے اور تارہ ٹوٹنے کے فلکیاتی واقعے کو تحیر و توہم کی پوٹ لگا کر اسطوری رنگ دیا گیا ہے۔ اس کے علاوہ خواب میں شالامار باغ کو آگ لگنا اور بزرگ کی پیشن گوئی جیسے غیر مصدقانہ واقعات بھی بڑے فنکارانہ انداز میں بیان کیے گئے ہیں۔ مصنف کی

تمام تگ و دو اس پورے افسانے میں لوگوں کی توہم پرستانہ ذہنیت کو اجاگر کرنا ہے اور اس کے لیے مصنف نے ہندو پاک کی جنگ کا سہارا لیا ہے۔

'شہادت' انتظار حسین کی ایسی کہانی ہے جس میں حق کو چھپانے کے خوف اور آدمی کی ذہنی الجھنوں کا نفسیاتی تجزیہ ہے۔ افسانہ نگار نے بائبل کے ایک کردار اور حضرت عیسیٰ کے حواری 'پطرس' کے ایک واقعے کو بنیاد بنا کر کہانی کو آگے بڑھایا ہے۔ یہ کہانی ہندو۔ مسلم، منافرت کی سماجی ذہنیت کے درمیان فرقہ وارانہ کشیدگی کے خوف میں گھرے ہوئے عام آدمی کی جھنجھلاہٹ اور بے بسی کا اظہار ہے۔ ایک مخصوص فرقہ کا شخص اکثریتی فرقے کے درمیان بیٹھ کر اپنے آپ کو کسی طرح بے بسی و بدحواسی کا شکار سمجھ لیتا ہے۔ اس کہانی میں تحیر کی فضا ہلکی مگر چاروں طرف محسوس ہوتی ہے۔ چاہے وہ حویلی ہو یا بس اسٹینڈ، چاہے بس (موٹر) کا سفر ہو یا دوستوں کی محفل۔ مگر اس افسانے میں اساطیری عنصر کا فقدان ہے۔

'آخری آدمی' کی آخری کہانی 'سوت کے تار' ہے۔ یہ کہانی 'سیکنڈ راؤنڈ' اور 'سوئیاں' کا تتمہ ہے۔ سیکنڈ راؤنڈ میں جس جنگ کی پیشن گوئی دی گئی تھی، 'سوت کے تار' میں جنگ کے 'سیز فائر' ہونے کی اطلاع بہم پہنچائی گئی ہے۔ نیز سوئیاں میں شہزادے کے سر میں جو آخری سوئی بیندی پڑی تھی، سوت کے تار میں اسے نکالنے کی کوشش کی گئی ہے، گر پڑوسی ذہن سیز فائر کے بعد میں کشمیر کے متعلق فکر مند ہے۔ نوجوانوں کو گولی مار دینا اور جوان عورتوں کو زندہ رکھنا یہ قرآن میں بیان کردہ مثال کو وہاں کے حالات پر منطبق کر کے تجزیہ کیا جا رہا ہے۔ اس کہانی میں مذکورہ دونوں کہانیوں کے اجزا بھی شامل ہیں۔ اسی لیے اسے ان کہانیوں کا تتمہ کہنا بے جا نہیں ہوگا۔

'شہر افسوس' انتظار حسین کے سترہ افسانوں کا مجموعہ ہے۔ ہندوستان میں اسے موڈرن پبلشنگ ہاؤس دہلی نے پہلی بار 1980 میں شائع کیا تھا اور مصنف نے کتاب کے جملہ حقوق بلراج مین را کو دیے تھے۔ اس مجموعے میں شامل افسانوں میں شرم الحرم، کانا دجال، دوسرا گناہ، وہ جو دیوار کو نہ چاٹ سکے اور شہر افسوس قرآنی قصص سے ماخوذ افسانے ہیں جن میں احادیث نبویہؐ سے بھی رجوع کیا گیا ہے۔ مذکورہ کہانیوں کے متعلق ڈاکٹر قاضی عابد نے ہندوستانی ناقدین کی سرد مہری پر اظہار تاسف کیا ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ:

عجیب بات یہ ہے کہ جہاں یہ افسانے اپنے خاص سیاسی، سماجی اور تہذیبی مباحث جن میں ثقافتی نقوش کی تلاش شامل ہے، کی وجہ سے انتظار حسین کے ہندوستانی مداحوں سے تحسین حاصل نہ کر سکے، وہیں محمد عمر میمن اور محمد سلیم الرحمٰن جیسے ہمدرد نقادوں کی کڑی نکتہ چینی کا نشانہ بھی بنے۔ 14

دراصل شرم الحرم اور کانا دجال دونوں افسانے بیت المقدس کے لیے عربوں اور اسرائیلیوں کے درمیان لڑی گئی جنگ کی کہانیاں ہیں۔ ان میں عربوں کی پستی کی وجوہ ان کی بے عملی، قیادت کا فقدان، جہد مسلسل سے بے پروائی، قومیت کا عدم احساس اور مذہبی بے زاری کو بتایا گیا ہے۔ وہ قرآن و رسولؐ کے تو دعوے دار دکھائی دیتے ہیں مگر عملاً قدم اٹھانے میں قیل وقال کرتے ہیں۔ ان افسانوں میں انتظار حسین نے قرآن کی آیت القارعۃ ما القارعۃ... کا حوالہ دیا ہے اور اس کا استعمال بڑے معنی خیز انداز میں کیا ہے۔ کانا دجال یہ حدیث کی اصطلاح ہے۔ یہ ایسی شخصیت ہوگی جو قربِ قیامت عالم اسلام پر مصیبتیں ڈھائے گا۔ ایمان والوں کو گمراہ کرے گا۔ بیت المقدس پر قبضہ کرنے کی سعی کرے گا۔ وہ کانا ہوگا۔ یہ ساری خوبیاں اسرائیلی صدر موشے دایان میں پائی گئیں اس لیے عرب موشے دایان کو کانا دجال کہتے رہے، لیکن متحد ہو کر اس کا مقابلہ نہیں کیا۔ آپسی عناد اور ذاتی مفاد کی خاطر عرب حکام جنگ سے پہلو تہی برتتے رہے۔ ان دونوں کہانیوں میں اشاروں کنایوں میں انھیں کا ذکر ہے۔ انتظار حسین نے عوام الناس کی مایوسی، عمل کے بغیر توکل پر مداومت کا اظہار وغیرہ کمزوریوں کو بڑے فنکارانہ انداز میں نمایاں کیا ہے:

میں نے عرب جوانوں کو پتنگوں کی مثال پھیلے دیکھا اور زندہ رہا۔ میں نے عرب کی کنواریوں کو لیر لیر لباس میں بال کھولے زمین پر جھکتے دیکھا اور میں زندہ رہا۔ اور میں پکارا کہ اے بیت المقدس کی بیٹی، کمر پر ٹاٹ باندھ اور بین کر کہ تیرے فرزند خاک و خون میں غلطاں ہوئے اور تیری کنواریاں گلی گلی رسوا ہوئیں۔ اس آن میں نے دیکھا ہے کہ بیت المقدس کی بیٹی بے حرمت ہوتی ہے۔ تب میں نے اپنی گنہگار آنکھیں موندلیں۔ میں ڈھ گیا اور مر گیا۔ 15

مایوسی، افسوس اور بزدلی کی یہ فضا ان دونوں افسانوں میں عربوں کی بے بسی کی مظہر ہے۔ 'کانا دجال'، 'شرم الحرم' کا تتمہ ہے۔ اس اسرائیلی جنگ میں عربوں کی شکست کا نوحہ ہے۔ مصنف نے عربوں کی فراست اور ان کے تبحر علمی کی تو خوب تعریف کی ہے لیکن میدانِ عمل میں ان کی بے حسی کو خوب کوسا ہے۔ عربوں نے اپنی علمی فراست ہی کے سہارے موشے دایان میں 'دجال' تلاش کر لیا تھا اور اس کی تمام خصوصیات انھوں نے اسرائیلی صدر میں ڈھونڈھ لی تھیں۔ دجال کے متعلق عربوں کا خیال ہے کہ:

وہ شخص (دجال) قبلۂ دان سے اٹھے گا اور یوروشلم کے دروازوں پر ظاہر ہوگا۔ اس کی ایک آنکھ خراب ہوگی اور ہرا کپڑا اس پر پڑا ہوگا۔ اور بیت المقدس اس کے ہاتھوں بے حرمت ہوگا۔ وہ اونچے گدھے پر سوار ہوگا اور حرم کے دروازوں تک پہنچے گا۔ 16

مگر دجال کا مقابلہ کرنے کی ان میں سکت نہیں۔ وہ اس 'مرد دلیر' کا انتظار کر رہے ہیں جو دجال کو ارض لد تک ڈھکیلتا ہوا لے جائے گا اور وہاں اسے قتل کر دے گا۔ اس وقت تک ہزاروں نوجوان تہہ تیغ ہوتے رہیں گے اور ہزاروں دوشیزائیں اپنی عصمتیں لٹا چکی ہوں گی۔ کہانی کا ہیرو البتہ غیرت مند ہے وہ لہولہان ہے مگر شکست خوردہ ہے اس لیے زندہ ہونے کے باوجود اپنے آپ کو مردوں میں شمار کر رہا ہے، وہ یہ سمجھ رہا ہے کہ زندہ رہ کر بھی غاصبین سے بیت المقدس کو نہیں بچا سکا۔ گویا اس کا زندہ رہنا موت کے مشابہ ہے۔

ان دونوں کہانیوں میں پتہ نہیں بعض ناقدین کو کہاں سے اساطیر مل گئے۔ حالانکہ سوائے 'دجال' کی شخصیت اور اس کے نام کے کہیں بھی اسطوری عنصر ان دونوں کہانیوں میں کہیں نہیں ہے۔ ہاں، دجال کے کان کے میل کا حلوہ یہ خیال بڑی حد تک اسطور کی معنویت پر پورا اترتا ہے۔ لیکن اس ایک جملے سے کہانی کے کسی خاص واقعہ پر کوئی اثر نہ تو مرتب ہوا ہے اور نہ ہی یہ جملہ کہانی کے کسی خاص واقعہ سے مربوط ہے۔ اس لیے اسے کہانی کا اسطوری عنصر قرار دینا عبث ٹھہرے گا۔ البتہ انتظار حسین کا افسانہ 'وہ جو دیوار کو نہ چاٹ سکے' قرآن سے مستنبط ہے۔ لیکن قرآن میں وہ تفصیل نہیں ہے جو انتظار حسین نے اپنے افسانے میں بیان کی ہے۔ اس تفصیل میں

اسطوری عنصر شامل ہے۔'یاجوج ماجوج' کا ذکر تورات کی کتاب پیدائش (باب 2:10) اور حزقیل نبی کے باب میں بھی ہوا ہے۔ صحائف آسمانی کے علاوہ صفحاتِ تاریخ بھی اس کی گواہی دیتے ہیں۔ مورخین نے یاجوج وماجوج کو یافث بن نوح کی نسل کی جماعتیں تسلیم کی ہیں۔ بعض مورخین انھیں تاتاری ترک سے جوڑتے ہیں۔ تورات میں یافث کے ایک بیٹے کا نام بقول مولانا محمد عبدالرشید عثمانی صاحب 'لغات القرآن' ماغوغ آیا ہے۔ عبری زبان میں غین کا تلفظ گ کی آواز کے ساتھ ادا ہوتا ہے اس لیے وہ ''ماگوگ'' ہوگیا اور عربی میں گ کی آواز جیم سے بدل لیتے ہیں اس لیے ماگوگ کو ماجوج کہتے ہیں۔ یاجوج ماجوج کی تاریخ کی تصدیق تورات وقرآن دونوں کرتے ہیں۔ ذوالقرنین لمبے سفر میں ایک ایسے مقام پر پہنچا جو گھاٹی نما تھا۔ وہاں کے لوگوں نے بادشاہ سے شکایت کی کہ گھاٹی کی اُس طرف آباد قوم ہم پر آئے دن ظلم ڈھاتی ہے۔ اگر آپ ہمارے درمیان دیوار تعمیر کرتے ہیں تو ہم آپ کی امداد دھن دولت سے کریں گے۔ ذوالقرنین نے کہا کہ مجھے اللہ نے سب کچھ عطا کیا ہے مجھے تمھاری دولت کی ضرورت نہیں صرف دیوار کی تعمیر میں تم سب مل کر ہاتھ بٹاؤ۔ چنانچہ ذوالقرنین نے نہایت مضبوط دیوار تعمیر کی اور اسے سیسہ پلا کر اور بھی مضبوط کر دیا تا کہ یاجوج ماجوج دیوار پھلانگ کر یا اسے گرا کر ان لوگوں پر حملہ نہ کرسکے۔ قرآن حکیم میں ذوالقرنین اور یاجوج ماجوج کا بس اتنا ہی قصہ ہے۔ مفسرین نے اس واقعہ کی تفسیر میں تاریخ کو کھنگال ڈالا ہے۔ چنانچہ روایتوں میں کہا گیا ہے کہ یاجوج ماجوج روزانہ اس دیوار کو اپنی زبانوں سے چاٹ چاٹ کر شام کر دیتے ہیں۔ ان کے چاٹنے کی وجہ سے دیوار ڈھے جانے کے قریب ہوجاتی ہے مگر باقی ماندہ کام دوسرے دن کے لیے ملتوی کر کے وہ لوگ سو جاتے ہیں۔ رات میں دیوار پھر جوں کا توں ہوجاتی ہے۔ قرآن میں کہا گیا ہے کہ یاجوج ماجوج یہ دیوار قربِ قیامت گرادیں گے اور ساری دنیا میں شور شرابا کریں گے۔

دیوار چاٹنے کی روایت کو انتظار حسین نے اس افسانے میں اسطوری رنگ دیا ہے۔ اس میں چشمۂ شیریں کو حاصل کرنے کے لیے یاجوج وماجوج کے درمیان ہونے والی قتل وغارت گری کی روایت کا کتابِ مقدسہ سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ آسمانی صحیفہ میں درج واقعہ کو افسانوی رنگ دینے کے لیے انتظار حسین نے اس وطیرے کو اپنایا ہے۔ اور ذوالقرنین کی تعمیر کردہ

''سر سکندری'' سے جڑے ہوئے تاریخی واقعے کو اسطوری طرز میں پیش کیا ہے۔ تاریخی واقعے کو افسانہ بنانے کے لیے اسطور سے مدد لینا انتظار حسین کا اپنا اسلوب ہے اور اس طرز کی کہانیوں میں اکثر ان کے یہاں اساطیر کھل کر سامنے آجاتے ہیں۔

انتظار حسین کے بعض افسانوں میں دو، دو، تین تین مذاہب کی اساطیری روایات یکجا استعمال ہوئی ہیں۔ مختلف اساطیر کو ایک افسانے میں جمع کرتے وقت انھوں نے ان اساطیر کو بطور علامت یا استعارہ استعمال کرنے کی سعی کی ہے۔ واقعات (کہانی کے) کے مطابق اساطیر بدلتے جاتے ہیں۔ مثلاً 'شہر افسوس' کے افسانے 'اندھی گلی' کے دو کردار نعیم اور ارشد تقسیم وطن کی صعوبتیں برداشت کرتے ہوئے دوبارہ اپنے وطن پہنچتے ہیں۔ جہاں ان کا ماضی گم ہوگیا ہے۔ اب صرف اس کے کھنڈرات انھیں دکھائی دے رہے ہیں۔ انھیں اس بات کا بھی خوف ہے کہ اب تو ان کی قومیت بدل چکی ہے پرانی قومیت کی شناخت ہوگئی تو ان کا کیا ہوگا۔ اسی خوف سے وہ اپنی شناخت کو چھپائے ہوئے گھوم رہے ہیں۔ انھیں اپنے ہم مذہب شہریوں کا بھی اتنا ہی خوف ہے جتنا غیر مسلموں کا۔ ارشد کو اپنے وطن اصلی کے مسلمانوں پر اعتبار ہے مگر نعیم ان سے بدظن ہے۔ ارشد اپنی دلیل یوں پیش کرتا ہے کہ تقسیم سے قبل باوجود ہم (دونوں ملک کے عوام) مسلمان ہونے کے ہمارے درمیان، زبان، تہذیب کا فاصلہ تھا۔ ہم نے ایک دوسرے کو جاننے کی بھی کوشش نہیں کی اور نہ انھوں نے ہمیں جانا نہ ہم نے انھیں پہچانا نعیم تلخ ہنسی ہنستا ہے اور ارشد کی دلیل کو یوں توڑ دیتا ہے۔ ''ہابیل قابیل تو ایک دوسرے کو جانتے تھے ان کی زبان ایک تھی۔ ان کی تہذیب ایک تھی، پھر کیا ہوا؟''[17] منافرت کی یہ شدت ان کے افسانے 'شہر افسوس' میں اس وقت نظر آتی ہے جب ہیرو مقام مقصود پر پہنچتا ہے تو اپنے بھائیوں میں بغض و عناد کے جذبات محسوس کرتا ہے۔ لوگ جس وطن کو اپنا سمجھ کر وہاں پہنچے تھے وہاں ان مہاجرین کے ساتھ نفرت برتی جاتی ہے۔ 'ہابیل و قابیل' گویا اس تمام پس منظر کی علامت بن کر ابھرتے ہیں۔ 'اندھی گلی' ہی میں نعیم اور ارشد کے بھٹکتے رہنے کے لیے مصنف نے رام کے بن واس میں بھٹکتے رہنے کے تصویری منظر کو بطور استعارہ استعمال کیا ہے۔ اس طرح ایک کہانی میں دو مذاہب کے اساطیر انھوں نے استعمال کیے ہیں۔ ان کی بعض کہانیوں میں یونانی اسطور اور مصری اسطور کہیں بنی اسرائیل اور عیسیٰؑ کے حواریوں کے

واقعات کی اساطیریت کو انتظار حسین نے اپنے افسانوں میں پیش کیا ہے۔ ہندو اور بودھ اساطیر کا بھی استعمال ان کے یہاں ہوا ہے۔ اپنی کہانیوں میں ہندوستانی اساطیر کا استعمال کرنے کی وجہ سے بعض ناقدین کو حیرت بھی ہوئی ہے۔ چنانچہ انتظار حسین کے ایک معتبر نقاد لکھتے ہیں:

جس نے 'آخری آدمی' اور 'شہر افسوس' کے افسانوں میں اسلامی دیو مالا کو تشکیل دینے کی کوشش کی، کس طرح اور کیوں افسردگی کے عالم میں ویران ہو کر ویدک دور میں اتر گیا ہے۔ 18

انتظار حسین نے مذکورہ نقاد کی حیرت کو یوں توڑا:

کربلا تو میرے خمیر میں ہے میرے تو اندر کربلا مچی ہوئی ہے اور جس سرزمین پر میں نے پرورش پائی اور جہاں میں پیدا ہوا ہوں وہاں مہابھارت پل رہی ہے اور بڑھ رہی ہے۔ میں تو اس سرزمین پر پلا بڑھا ہوں جہاں رامائن تھی، مہابھارت تھی، جہاں رام لیلا ہوتی ہے، جنم اشٹمی منائی جاتی تھی میں اپنے بچپن کے تجربوں کو اپنی نسلوں کے تجربے کو کہاں لے جاؤں؟ 19

انھوں نے اپنے بعض انٹرویوز میں ہندی اساطیر کی اہمیت اور ان کے اپنے افسانوں میں استعمال کی وجوہ پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ ہندی اسطور کے استعمال میں انتظار حسین کا ایک خاص وصف یہ بھی رہا ہے کہ انھوں نے ہندی اساطیر کے پیچیدہ اور تفہیم کے لیے مشکل تلازموں کو استعمال کیا ہے۔ اس لیے بعض اوقات ہندی اساطیر کے ماہرین کو بھی دقت کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ خود پروفیسر گوپی چند نارنگ نے اس امر کا اعتراف اپنے ایک مضمون میں کیا ہے۔ ہندی اساطیر کی حامل، سمجھنے میں دقیق کہانیوں کے متعلق آصف فرخی نے اپنا عندیہ یوں بیان کیا ہے:

ایک بار پھر ہمیں اس کلاسیکی صورت حال کا سامنا کرنا پڑتا ہے جہاں مرد دنیائے فطرت کی لایعنی تباہی کا مرتکب ہوتا ہے اور عورت اس کی ترغیب، اپنے کمزور لمحوں میں یہ دہرایا ہوا اسلوب، اوپر سے اوڑھا ہوا انداز معلوم ہوتا ہے اور کہانیاں شرح مکرر کے بغیر صاف بیانِ مکرر لگتی ہیں۔ 20

انتظار حسین کے یہاں ہندی اساطیر میں زیادہ استعمال بدھ اساطیر کا ہوا ہے اور چونکہ بدھ کی مذہبی تعلیمات میں فلسفہ زیادہ دخیل ہے۔ اس لیے بدھ اساطیر کی معنویت میں بھی پیچیدگی پائی جاتی ہے اور اس وجہ سے اس کی تفہیم و توضیح میں دشواری کا در آنا عین فطری امر ہے۔ انتظار حسین نے بدھ اساطیر جاتک کتھاؤں سے اخذ کیے ہیں۔ جاتک کتھاؤں کی طرف التفات کی توجیہ وہ اس طرح کرتے ہیں:

آوارہ پھرتے پھراتے میں مہاتما بدھ کی جاتکوں میں جا نکلا اور ششدر رہ گیا کہ یا میرے مولیٰ یہ کون سی دنیائے واردات ہے جہاں آدمی اَن گنت زمانوں میں اور اَن گنت قالبوں میں زندہ و تابندہ ہے، بکھراں وقت میں رنگا رنگ پیکروں میں پھیلی ہوئی بکھراں انسانی ذات۔ 21

جاتک کتھاؤں سے اپنے افسانوں کا رشتہ جوڑنے کو گوپی چند نارنگ نے انتظار حسین کی چوتھی کھونٹ کہا ہے۔ ان کی کہانیوں کے مجموعہ 'قصہ کہانیاں' کی اکثر کہانیوں میں جاتکوں کی فکر سموئی ہوئی ہے۔ ان کہانیوں میں کہانی در کہانی کے اسلوب کو روا رکھا گیا ہے اور ماضی کو حال سے جوڑنے کی کوشش کی گئی ہے۔ ان کہانیوں کا ایک وصف یہ بھی ہے کہ ان میں مرد و زن کے ازلی رشتے کو کھول کر بیان کیا گیا ہے۔ دنیا میں موہ، مایا ترشنا (جنسی پیاس) اور پاپ آدمی کے نفس سے جڑے ہوئے ہیں۔ یہ آدمی کی روحانیت کے دشمن ہیں۔ ان پر قابو حاصل کرے تو آدمی دنیا کی تمام صعوبتوں سے نجات حاصل کر سکتا ہے۔ لیکن ان سے چھٹکارا نہ پانا آسان نہیں۔ انتظار حسین کی کہانی ' کچھوے' میں ودیا ساگر جاتک جیسی چھوٹی چھوٹی کہانیاں سناتا ہے۔ یہ کہانی در کہانی نصائح کا خزانہ ہے۔ ناری موہ میں بھکشو کی ریاضت کس طرح ختم ہوئی اس کی مثال ' کچھوے' میں اس طرح دی گئی ہے:

پہلے بھی اس بستی میں جاتا تو گلی گلی پھرتا اور کیا نردھن کیا دھنوان ہر چوکھٹ پر جا کے بھکشا لیتا، پر اس کی سندرتا نے مجھے ایسا موہت کیا کہ سب رستے بھولا، بس اسی چوکھٹ کا ہو رہا... میں نے بہت سواد لوٹا اور ایک دن تو اتنی دیا لو بنی کہ میں نے جانا کہ گنگا نہا لوں گا۔ اندر لے جا کر

سانکلہ لگادی اور گود میں پھول کے سمان آپڑی۔ گوپال مت پوچھ کہ کیسی
کومل سرت گات تھی۔ کیا رسیلا سینہ تھا اور کیسے بھرے بھرے کولھے تھے اور پیٹ
بالکل ملائی انگ سے انگ ملنے لگا تھا کہ تتھاگت کی مورتی پرکاشت ہوئی۔ 22

اپنے بھکتوں کو پاپ کے پاشانوں سے بچانے کے لیے بدھ کی مورتی کا چمک اٹھنا یہ اسطوری فکر کا اظہار ہے۔ اسی کہانی میں ودیا ساگر کچھوے اور مرغابیوں کی کہانی بھی کہتا ہے۔ اس کہانی میں جاہلوں کو جواب دینے کے نتیجے کو بڑے موثر انداز میں بیان کیا گیا ہے۔ غرضیکہ 'کچھوے' کی جاتک نما کہانیوں میں اسطوری فضا چھائی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ 'پتے' اس کہانی میں بھی 'نرناری' کے 'نموہ' اور 'ترشنا' کو بیان کیا گیا ہے۔ تتھاگت آنند کو اس موہ سے بچنے کی نصیحت کرتے ہیں، مگر بھکشوروپی پتوں میں سے چند پتے ہی تتھاگت کے ہاتھوں میں آتے ہیں یعنی ان کی نصیحت پر بہت تھوڑے سے بھکشو ہی عمل کرتے ہیں باقی سب موہ مایا میں پھنس جاتے ہیں۔ اس افسانے میں بھی کہانی در کہانی کا سلسلہ دکھائی دیتا ہے۔ 'بھلے بندر اور چاتر راجکماری' کی جاتک جوانھوں نے بیان کی ہے اس میں اسطوری عنصر در آیا ہے۔

'واپس' کی تو ساری فضا ہی اسطوری ہے۔ ''تتھاگت (گوتم بدھ) اپنے پچھلے جنم کی کہانی سناتا ہے کہ بنارس کے مرگھٹ پر بہت سارے کتے رہتے تھے، ان کا ایک گرو تھا۔ ایک دن بادشاہ کا رتھ وہاں ٹھہرا تو کتوں نے رتھ کے چمڑے کے گدے پھاڑ کر کھالیے۔ بادشاہ نے رتھ کی یہ درگت دیکھی تو کتوں کو مار ڈالنے کا حکم دے دیا۔ سارے کتے (مرگھٹ کے) اپنے گرو کے پاس پہنچے اور اپنی بپتا سنائی کہ گدوں کا چمڑا تو شاہی کتے کھائیں اور سزا مرگھٹ کے کتوں کو دی جائے۔ کتوں کا گرو راجا کے پاس پہنچا اور حقیقت حال سے آگاہ کیا۔ بادشاہ انصاف پسند تھا اس نے شاہی کتوں کو گھی پلانے کا حکم دیا گھی پینے سے کتے قے کرنے لگے اور قے میں کھائے ہوئے چمڑے کے ٹکڑے نکلے۔ اب بادشاہ نے مرگھٹ کے کتوں کے بجائے شاہی کتوں کو مار ڈالنے کا حکم دیا۔ اس کے بعد تتھاگت کہتا ہے کہ ان کتوں کا جو گرو تھا وہ میں تھا، راجا، آنند تھا، مرگھٹ کے کتے تم سب تھے۔ بھکشوؤں نے پوچھا کہ شاہی کتے؟ تتھاگت نے کہا کہ وہ آج بھی کتے ہی ہیں۔ اس کہانی میں کتوں کا آدمی بن جانا اور پچھلے جنم کی باتیں کہنا یہ سب اسطوری رجحان کا پتہ دیتے ہیں۔

'نرناری' پر تو اسطوری فضا پوری طرح چھائی ہوئی ہے۔ اس پر اگرچہ 'بیتال پچیسی' کا چربہ ہے لیکن لاشوں کے سروں کو جوڑنے میں مدن سندری کی غلطی کر جانا اور بھائی کی لاش پر شوہر کا سر اور شوہر کی لاش پر بھائی کا سر جوڑ دینا پھر اس بات کا احساس کرنا کہ میں اپنا شوہر کسے سمجھوں اور اپنا بھائی کسے کہوں؟ مدن سندری کا شوہر اس مسئلہ کو یوں حل کرنا چاہتا ہے کہ آدمی تو جسم سے نہیں سر سے پہچانا جاتا ہے۔ تیرے بھائی کے بدن پر چونکہ اب میرا سر ہے اس لیے یہ میں ہوں۔ لیکن عدن سندری کو پھر بھی تشویش لاحق رہتی ہے، بالآخر دیوانندرشی اس گتھی کو یوں سلجھاتے ہیں کہ:

> مورکھ کس دبدھا میں پڑ گیا ہے۔ سو باتوں کی ایک بات تو نر ہے مدن سندری ناری، جا اپنا کام کر۔ 23

یہ تمام واقعات انتظار حسین کے خلاق تخیل کا کمال ہے۔ 'بیتال پچیسی' میں یہ عناصر مفقود ہیں۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے 'نرناری' کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

> یہ مرد اور عورت کے ایسے Archetypes ہیں جو مد مقابل کے وجود میں دوسرے وجود کی شناخت کرتے ہیں اور یوں اپنی شناخت کے عمل سے گزرتے ہیں۔ 24

انتظار حسین ایک اور کہانی 'برہمن بکرا' ہے۔ اس کہانی کا تھیم 'پنر جنم' کے تصور سے لیا گیا ہے اس لیے اس میں اسطوری فکر کے ساتھ تحیر و استعجاب کی فراوانی ہے۔ بدھ دھرم کی جاتک کتھاؤں سے اس کہانی کے لیے بھی خوشہ چینی کی گئی ہے۔ گوتم بدھ آدمی کی دکھ سے نجات چاہتے تھے۔ ان کا خیال تھا کہ آدمی چاہے لاکھوں اجسام میں حلول کر جائے دکھ سے چھٹکارا اس کے لیے ناممکن ہے۔ ان دکھوں سے نجات پانے کے لیے انھوں نے اشٹ مارگ کی تعلیم اپنے بھکشوؤں کو دی تھی۔ اس کہانی میں برہمن بکرے کے جون میں آنے کے بعد بھی دکھ سے چھٹکارا نصیب نہیں ہوتا اور وہ بہ وقت تمام چار انگل کی تپائی پر اپنے چار کھروں کو ٹکا کر لوگوں کو گویا پرنام کرتا ہے۔ غرضیکہ مداری کے ساتھ رہ کر بھی روزانہ اسے کئی بار اس دکھ دینے والے کرتب کو کرنا ہی پڑتا ہے۔ پچھلے جنم میں وہ برہمن تھا تب بھی اسے دکھوں سے نجات نہیں ملی تھی۔ پنر جنم کا یہ اسطوری خیال اس کہانی کا مرکزی تھیم ہے۔ اس اسطوری خیال کو افسانہ نگار نے آدمی کی حالیہ زندگی پر منطبق کیا ہے:

کیا سمے کا چکر ہے اور کیا دنوں کا الٹ پھیر ہے کہ تب تو بکرا تھا اور میں
برہمن تھا، اب میں بکرا ہوں اور تو برہمن ہے... جب مداری نے بازار
میں پہنچ کر ڈگڈگی بجا کر مجمع اکٹھا کرلیا اور اسے اشارہ کیا تو اس برہمن
بکرے نے بلا کسی اکڑ تکڑ کے چار انگل کی تپائی پہ پہلے اگلا کھر ٹکایا، پھر
دوسرا اگلا کھر، پھر سبج سے پچھلی دو ٹانگیں اچکا کر چاروں کھر اکٹھے ٹکا لیے۔
تھوڑی دیر تک ڈرتا رہا کہ کہیں ڈگ نہ جائے۔ پھر آخر کو سنبھل گیا۔
آنکھیں موند کر سر نیوڑھایا جیسے تماشائیوں کو پرنام کر رہا ہو۔ 25

انتظار حسین کا یہ بڑا کمال ہے کہ انھوں نے ماضی کو حال پر مرتب کرنے کے لیے اسطور کا سہارا لیا ہے اور اسطوری واقعات کو حالیہ حقائق پر مرتب کیا ہے۔ بقول ڈاکٹر گوپی چند نارنگ:

انتظار حسین نے بقائے انسانی کی تمام اساطیری روایتوں کو جدید فکر سے
آمیز کر کے ان کی یکسر نئی تعبیر کی ہے اور یہ بنیادی سوال اٹھایا ہے کہ زمین
وزماں کے جبر کا مقابلہ کرنے کے تمام روحانی وسیلے کھو دینے کے بعد آج
کے پرآشوب دور میں نسلِ انسانی کا مستقبل کیا ہے۔ 26

'قصہ کہانیاں' میں ایک کہانی 'دسواں قدم' نل دمینتی کے قصہ کی افسانوی صورت ہے، لیکن انتظار حسین کی جدت طرازی نے اس کہانی کو عصر حاضر کے حالات کے تناظر میں بڑا معنی خیز بنا دیا ہے۔ مہابھارت میں نل دمینتی کا قصہ بڑی تفصیل سے بیان ہوا ہے۔ دونوں کی محبت، شادی، جوئے میں نل کا ساری سلطنت کا ہار جانا، مفلس بن کر جنگلوں میں گھومنا، سانپ کے ڈسنے کی وجہ سے اس کا کالا اور بدصورت ہو جانا۔ برسوں بعد بدعا سے نجات حاصل کرنا، دوبارہ سلطنت کا قبضے میں آجانا اور دمینتی سے ملاقات ہو جانا وغیرہ واقعات اس کہانی میں بیان ہوئے ہیں۔ ہندوستانی ادب کی کلاسیکی کہانیوں میں نل دمینتی کا شمار ہوتا ہے۔ اسے انتظار حسین نے عصر حاضر کے تناظر میں پیش کیا ہے۔ اس میں بعض واقعات جو خالصتاً مہابھارت ہی کا حصہ قرار دیے جا سکتے ہیں ان میں اسطوری عناصر شامل ہیں ورگرنہ پورے افسانے میں داستانی فضا چھائی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔

'پچھتاوا' اور 'نرالا جانور' نرناری کے جنسی جذبات اور تکلفات کی کہانیاں ہیں۔ ویاس

جی اور دوسرے کرداران کہانیوں میں کہیں کہیں اسطوری ماحول پیدا کر دیتے ہیں، لیکن 'مشکند'، 'انتظار حسین کی ایسی کہانی ہے جس میں 'پران' کے قصے کو تورات اور قرآن کے قصے سے جوڑ کر دو قدیم تہذیبوں کے اسطوری فکر کو اجاگر کیا گیا ہے۔

مشکند جب لڑتے لڑتے تھک جاتا ہے تو لمبی نیند سو جاتا ہے۔ اتنی طویل نیند کہ زمانہ بیت جاتا ہے۔ نسلوں کی نسلیں پیدا ہو جاتی ہیں۔ مشکند کو جب سری کرشن اپنی بانسری سے جگاتا ہے تو اسے اپنے چاروں طرف دنیا بدلی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔ وہ اٹھ کر سات آدمیوں سے ملاقات کرتا ہے جنھوں نے سو کر طویل زمانہ گزار دیا تھا۔ ان کے پاس ایک کتا بھی تھا۔ وہ اپنی کہانی سناتے ہیں کہ شاہ اوقیانوس کے ظلم سے بچنے کے لیے انھوں نے کس طرح ایک غار میں پناہ لی تھی اور اپنی کمر سیدھی کرنے کے لیے وہ اس غار میں تھوڑی دیر ہی لیٹے تھے کہ نیند میں اک زمانہ ان پر سے گزر گیا۔" وغیرہ وغیرہ۔

مشکند کے واقعے کو انتظار حسین نے اصحاب الکہف (غار والے) کے واقعہ سے جوڑ کر کہانی میں نئی معنویت پیدا کی ہے۔ دو تہذیبوں کے ثقافتی افکار میں اسطوری سطح کی یکسانیت کو انھوں نے اس سے قبل اپنے افسانے 'کشتی' میں نمایاں کیا تھا۔ مشکند اسی قبیل کا افسانہ ہے۔

'مورنامہ' ان کا ایسا افسانہ ہے جس میں مہابھارت میں بیان کردہ 'برہم استر' کے استعمال کو آج کے ہونے والے بم دھماکوں سے جوڑنے کی کوشش کی ہے۔ راجستھان اپنے مضبوط قلعوں، خوبصورت حویلیوں اور موروں سے پہچانا جاتا ہے۔ مور ہمارا قومی پرندہ بھی ہے جو نہایت خوبصورت مگر بے ضرر ہوتا ہے۔ کسی سرپھرے نے گزشتہ برسوں راجستھان کے گلابی شہر جے پور میں بم دھماکے کیے جس کی وجہ سے سیکڑوں مور مارے گئے۔ بم دھماکوں کے تجربے اب ہندو پاک میں عام ہو گئے ہیں جن کی وجہ سے سیکڑوں معصوم جانیں ضائع ہو جاتی ہیں۔ ایک چھوٹی سی چیز سے اتنا کثیر نقصان انسان کی بربریت پسند ذہنیت کی علامت ہے جو ہزارہا برسوں سے اس کی فطرت میں داخل ہے۔ امن پسند افراد ان چیزوں سے اور تخریب پسند ذہنیت رکھنے والوں سے نفرت کرتے ہیں۔ آج کا بم، قدیم زمانے میں برہم استر اور 'شکتی' یا 'سدرشن چکر' کی صورت میں بھی موجود تھا، لیکن وہ اُسروں کے ودھ کے لیے استعمال ہوتا تھا، آج کا بم معصوموں کی جان لیتا

ہے اور مجرم اس سے محفوظ رہتے ہیں۔ انتظار حسین کی یہ کہانی آج کے دہشت گردانہ تناظر میں بڑی بامعنی ہے۔ یہ 'برہم استر' اب بے گناہوں کے لیے 'کال' بن گیا ہے۔ عورتوں کے حوالے سے افسانہ نگاروں نے معصوموں کی بلکتی ہوئی زندگی کی تصویر کشی کی ہے۔ 'برہم استر' اگرچہ کہ مہابھارت کے حوالے سے ایک اسطوری شے ہے لیکن بم کے تناظر میں اس کی اسطوریت ختم ہو جاتی ہے، مثلاً:

> کہتے ہیں سورماؤں کے استاد درونا چاریہ کے پاس وہ خوفناک ہتھیار بھی تھا، جیسے برہم استر کہتے ہیں۔ دیکھنے میں گھاس کی پتی، جل جائے تو وہ تباہی لائے کہ دور دور تک جیو جنتو کا نام ونشان نہ دکھائی دے۔ 27

یہاں اس عبارت کے 'برہماستر' کو آج کے بموں کے تناظر میں دیکھا جائے تو اس سے ہونے والی تباہی جو بھی ابھی تک غیر یقینی اور اساطیری تصور کی جاتی ہے۔ اب حقیقت بن کر نمودار ہوتی ہے۔ یہی حال ان اساطیری واقعات کا بھی ہے کہ چادر پر ہوا میں اڑ جانا، گپھاؤں، غار میں بھٹک کر صحیح سلامت واپس آجانا وغیرہ۔ آج یہ تمام واقعات سائنسی ایجادات کی وجہ سے حقیقت ثابت ہو رہے ہیں۔ مگر انتظار حسین نے مذکورہ افسانے میں 'اشوستھاما' کی شخصیت کو پر اسرار بنا کر اسطوری فکر کو اس افسانے میں زندہ رکھا ہے۔ 'برہم استر' استعمال کرنے کی وجہ سے اشوستھاما کو ویاس جی بددعا دیتے ہیں کہ وہ تین ہزار برس تک سڑے پڑے جسم سے جنگل جنگل بھٹکتا رہے گا اور لوگ اس سے نفرت ہی نہیں گھن بھی کریں گے۔ اس بددعا کے پورانک اسلوب نے عصر حاضر سے جوڑا ہے:

> میں جب اپنے گھر کے قریب پہنچا ہوں تو اچانک مجھے اپنے پیچھے قدموں کی آہٹ کا احساس ہوا جیسے کوئی دبے پاؤں میرے پیچھے پیچھے آرہا ہے۔ میں نے دفعتاً پلٹ کر دیکھا اور میرے قدم سو سو من کے ہو گئے۔ اشوستھاما میرے پیچھے پیچھے آرہا تھا۔ یہ کم بخت تو یہاں بھی آگیا۔ اب میں کیسے اس سے چھٹکارا پاؤں گا۔ 28

افسانے کی مذکورۂ بالا مثالوں سے واضح ہوتا ہے کہ انتظار حسین ماضی کی روایتوں کو

عصر حاضر سے جوڑ کر مستقبل کی فکر کرنے کے لیے اسطور کے حوالے سے بات کرتے ہیں۔ اس کے لیے وہ صرف اساطیری روایات ہی کا سہارا نہیں لیتے بلکہ اسطور سازی بھی کرتے ہیں۔

'طوطے مینا کی کہانی' میں پرندوں اور جانوروں کے کرداروں کے ذریعہ انسانی مسائل خوبصورت انداز میں پیش کیے گئے ہیں۔ سنسکرت کی طوطا کہانیوں سے یہ روایت ہندوستانی زبانوں کے ادب میں پہنچی ہے۔ فارسی میں رومی و شیخ سعدی کے یہاں بھی اس روایت کی پیروی کی گئی ہے۔ مگر اس طرح کی کہانیاں ادب الاطفال میں تو بڑی مقبول ہوئیں اور بچوں کے اصلاحِ اخلاق میں مفید و موئثر بھی ثابت ہوئیں۔ انتظار حسین نے بڑوں کی دلچسپی کا سامان ان میں پیدا کیا ہے۔ یہ کہانی اسطور سے زیادہ Fable سے قریب تر ہے۔

انتظار حسین کی مذکورۂ بالا تمام افسانوں کے جائزے سے یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ انھوں نے:

1 افسانوی ادب میں اسطوری فکر کو رائج کیا۔

2 ان کے افسانوں کی اساس اساطیری روایات پر قائم ہیں اور کہانی کی تأثر آفرینی کے لیے وہ ان کا استعمال کرتے ہیں۔

3 ان کے افسانوں میں اساطیر ماضی و حال کو باہم مربوط کرتے ہیں۔

4 ان کے افسانے اساطیری قصص نہیں ہوتے۔ افسانوی پلاٹ کی پوٹ اور رنگ و روغن وہ اساطیر سے حاصل کرتے ہیں۔

5 ان کے یہاں اساطیر کے استعمال میں مختلف تہذیبوں کا سنگم نظر آتا ہے۔

6 مختلف تہذیبوں کی اساطیری روایات میں پائی جانے والی یکسانیت کو وہ اتحادِ انسانیت کو بڑھاوا دینے کے لیے استعمال کرتے ہیں۔

7 انتظار حسین کے یہاں اساطیر کی معنویت کو برتا جاتا ہے لفظیات کو نہیں۔

8 مذہبی روایات اور اساطیری روایات میں ان کے یہاں فرق دکھائی دیتا ہے۔

9 وہ مذہبی روایات کو بعض اوقات اساطیری رنگ بھی دے دیتے ہیں۔

حواشی

1 انتظار حسین: علامتوں کا زوال، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 1983، ص 21

2 ڈاکٹر انوار احمد: اردو افسانہ: تحقیق و تنقید، بیکن بکس، ملتان، 1986، ص 26

3 الطاف احمد قریشی: ادبی مکالے، مکتبہ عالیہ لاہور 1986، ص 142-140

4 گوپی چند نارنگ: انتظار حسین چوتھے کھونٹ میں مشمولہ الفاظ علی گڑھ مئی اگست 1981، ص 15

5 ابوالکلام قاسمی: 'آخری آدمی' (تجزیہ) مشمولہ 'الفاظ' علی گڑھ، مئی اگست 1981، ص 71

6 Spence, Lewis: An Introduction fo Mythlogy: GG Harper & Co Cydney 1921, P.12

7 The Encyclopedia of Amricana International Edition U.S.A, 1950, vol.19, P. 699

8 انتظار حسین: آخری آدمی (ہڈیوں کا ڈھانچا)، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی 1997، ص 58

9 ڈاکٹر قاضی عابد: اردو افسانہ اور اساطیر، شعبۂ اردو زکریا یونیورسٹی ملتان، 2002، ص 182

10 ارتضیٰ کریم: انتظار حسین: ایک دبستان، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی 1994، ص 157

11 -do-، ص 162-163

12 -do-

13 انتظار حسین: آخری آدمی (سیکنڈ راؤنڈ)، ص 116-117

14 ڈاکٹر قاضی عابد: اردو افسانہ اور اساطیر، ملتان 2002، ص 186

15 انتظار حسین: شہر افسوس (شرم الحرم) موڈرن پبلشنگ ہاؤس دہلی، 1980، ص 312

16 -do-، ص 129

17 انتظار حسین: شہر افسوس (اندھی گلی) دہلی 1980، ص 240

18 ڈاکٹر انوار احمد: اردو افسانہ: تحقیق و تنقید، ملتان 1986، ص 26

19 الطاف احمد قریشی: ادبی مکالے، لاہور 1986، ص 142

20 آصف فرخی: خالی پنجرہ راستے جو بنائے گئے مشمولہ انتظار حسین ایک دبستان دہلی 1994، ص 579

21 انتظار حسین: قصہ کہانیاں، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور1994،ص179

22 کچھوے (قصہ کہانیاں)،ص97

23 -do- (زناری)،ص458

24 ارتضیٰ کریم: انتظار حسین ایک دبستان، دہلی1994،ص641

25 انتظار حسین: قصہ کہانیاں (برہمن بکرا) لاہور،ص506

26 ارتضیٰ کریم: انتظار حسین ایک دبستان،ص196

27 انتظار حسین: سورنامہ (مشمولۂ مکالمہ) کراچی، شمارہ3،ص29

28 سورنامہ: مشمولہ مکالمہ، کراچی، شمارہ3،ص29

راہی معصوم رضا کے فن میں اساطیر

راہی معصوم رضا اتر پردیش کے غازی پور ضلع میں ایک زمیندار شیعہ گھرانے میں یکم ستمبر 1927 کے دن پیدا ہوئے۔ ان کے والد سید بشیر حسین عابدی کا شمار اتر پردیش کے معروف وکیلوں میں ہوتا تھا۔ بچپن ہی میں ان کی والدہ نفیسہ بیگم کا انتقال ہو گیا تھا، اس لیے دادی نے ان کی پرورش کی۔ راہی معصوم انھیں دڈا کہا کرتے تھے۔ دڈا سے انھیں اتنی انسیت ہوگئی تھی کہ اپنے ناول میں لفظ دڈا کو انھوں نے کثرت سے استعمال کیا ہے۔ راہی معصوم رضا کا خاندانی نام سید معصوم رضا عابدی تھا لیکن جب وہ ترقی پسند تحریک سے جڑ گئے تو راہی معصوم رضا بن گئے۔ راہی کے چار بھائی اور پانچ بہنیں تھیں۔

راہی معصوم رضا کی ابتدائی تعلیم گھر ہی پر ہوئی۔ مولوی منور ان کے اتالیق تھے۔ مگر ان کی پڑھائی میں معصوم رضا کا دل نہیں لگتا تھا۔ ابتدائی تعلیم غازی پور میں مکمل کرنے کے بعد انھیں علی گڑھ مسلم یونیورسٹی میں داخل کر دیا گیا۔ یہاں انھوں نے ڈاکٹریٹ تک کی تعلیم حاصل کی۔ شاعری کا شوق بچپن سے تھا۔ تپ دق کے علاج کے لیے جب انھیں کشمیر بھیجا گیا تو انھوں نے اپنی شاعری کے موضوعات بدلے، مناظرِ فطرت ان کی شاعری کا حصہ بن گئے۔ مئو میں انھوں نے پہلا مشاعرہ پڑھا۔ اس مشاعرے میں انھوں نے 'ہندوستاں کی یہ زمیں' نظم پڑھی تو وہ بڑی مقبول ہوگئی۔ راہی اب مشہور شعرا میں شمار کیے جانے لگے۔ شاعری کے ساتھ انھوں نے ترقی پسند تحریک

میں بھی حصہ لیا، لیکن ان کی عملی زندگی درس وتدریس سے ہوئی۔ اعلیٰ تعلیم سے فراغت کے بعد علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے اردو شعبہ میں انھیں ملازمت مل گئی۔ انھوں نے اردو نصاب میں کافی ترمیمات کیں۔ اردو کے نصاب میں سونمبر کا ایک پرچہ انھوں نے ہندی ادب کا بھی رکھوایا۔ علی گڑھ کی عارضی ملازمت کے بعد وہ ممبئی چلے گئے۔ وہاں کملیشور اور دھرم ویر بھارتی کا ان کو بھرپور تعاون حاصل رہا۔ رفتہ رفتہ انھوں نے فلمی دنیا میں مکالمہ نگار کی حیثیت سے کافی شہرت حاصل کی۔ ممبئی میں ابتدائی قیام کے دوران ان کے تین ناول 'ٹوپی شکلا' (1968)، 'ہمت جونپوری' (1949) اور 'اوس کی بوند' (1970) منظر عام پر آئے۔ ان تینوں کا بنیادی تھیم سماجی بے چینی، مذہبی منافرت اور آپسی نااتفاقی ہے۔ معصوم رضا نے ہندوستان میں ان کے مضر اثرات کو بڑے مؤثر انداز میں منکشف کیا ہے۔ 'ٹوپی شکلا' کا انگریزی ترجمہ تو شائع ہو چکا ہے، اس کے علاوہ اطالوی اور جاپانی زبان میں بھی اس کے ترجمے ہوئے ہیں۔ ناول 'آدھا گاؤں' 1944 میں ہندی میں شائع ہوا تھا۔ ان کی خواہش تھی کہ وہ اردو میں بھی شائع ہو۔ بالآخر 2003 میں وہ اردو میں بھی شائع ہوا۔ ان ناولوں کے علاوہ 1973 میں 'دل ایک سادہ کاغذ' 1977 میں 'سین پچہتر' 1978 میں 'کٹرا بی آرزو' 1986 میں اور 'اسنتوش کے دن' شائع ہوئے۔ راہی معصوم رضا نے 1988 میں 'ماسٹر برج موہن کی کرم بھومی' یہ طویل ناول لکھنا شروع کیا تھا۔ اس میں حال سے تین نسلوں تک کی کہانی کا منصوبہ تھا مگر سو صفحات لکھنے کے بعد ہی 15 مارچ 1992 کو ان کا انتقال ہو گیا۔ یہ سو صفحات ناول کے ابتدائیہ کی صورت میں 'نیم کا پیڑ' کے نام سے راج کمل مطبع سے 2003 میں شائع ہو گئے۔

ناول نگاری کے علاوہ راہی معصوم رضا نے نثری ادب میں اور بہت سارے کارنامے انجام دیے۔ وہ اچھے محقق تھے۔ انھوں نے آل احمد سرور کی نگرانی میں علی گڑھ مسلم یونیورسٹی سے 1963 میں اپنا تحقیقی مقالہ 'طلسم ہوش ربا میں ہندوستانی تہذیب وتمدن' مکمل کر لیا تھا۔ اس کے بعد وہیں شعبہ اردو میں انھیں ملازمت مل گئی تھی۔ لیکن چند نجی وجوہات سے انھیں ملازمت سے ہاتھ دھونا پڑا اور وہ 1967 کے شروع میں ممبئی چلے گئے۔ اس وقت تک ان کا ناول 'آدھا گاؤں' منظر عام پر آ کر داد تحسین حاصل کر چکا تھا۔ اس کو اگرچہ انھوں نے فارسی رسم خط میں لکھا تھا مگر راہی معصوم رضا کی مدد ہی سے کنور پال سنگھ نے اسے دیوناگری میں تبدیل کر دیا تھا اور اسی لپی

(رسم الخط) میں وہ پہلی بار ہندی میں شائع ہوا۔ممبئی آنے کے بعد ان کے یکے بعد دیگرے تین ناول شائع ہوئے۔ پھر یہ سلسلہ ان کی موت تک چلتا رہا۔ افسانوی ادب میں انھوں نے فلموں کے لیے کہانیاں بھی لکھیں۔ وہاں کہتے تھے کہ ''فلمیں تو میری روزی روٹی ہے اور ادب میرا اوڑھنا بچھونا ہے۔ میں ادب کی تخلیق کے بغیر زندگی کا تصور نہیں کرسکتا۔'' شاید یہی وجہ ہے کہ ان کی تخلیقات فلمی دنیا کے اثرات سے یکسر معرا رہیں۔ انھوں نے ناول کے علاوہ 'دھرم یگ'، 'مادھوری'، 'ساریکا' اور 'ساپتاہک ہندوستان' میں سماجی، سیاسی مسائل پر مضامین بھی لکھے تھے۔ جنھیں ان کے انتقال کے بعد ڈاکٹر کنور پال نے تین جلدوں میں شائع کیا۔ مضامین کے ان مجموعوں کے نام، 'لگتا ہے بیکار گئے ہم' (1999)، 'خدا حافظ کہنے کا موڑ' (1999)، اور 'سنیما اور سنسکرتی' (2001) ہیں۔ انھوں نے فلموں کے لیے بھی لکھا اور ٹیلی ویژن کے لیے بھی۔ مگر خاص تجارتی نقطۂ نظر سے لکھی گئیں ان کی فلمی تخلیقات میں بھی ادب کی چاشنی پائی جاتی ہے۔ 'مہابھارت' کے مکالمے اس کی بین مثالیں ہیں۔ اردو ادب میں راہی معصوم رضا صرف شاعر کی حیثیت ہی سے مشہور ہیں۔ نیا سال، موج گل، موج صبا، رقصِ مئے، اجنبی شہر، اجنبی راستے، ان کے شعری مجموعے ہیں۔ 'میں ایک پھیری والا' ان کی ہندی منظومات کا مجموعہ ہے۔

راہی معصوم رضا کی تمام تخلیقات میں ہندوستانی عناصر کی بہتات ہے۔ وہ اگر اسلامی عقیدت کی حامل رسومات و روایات اور ادبی اصناف کا تذکرہ کرتے ہیں تو اس میں بھی 'ہندوستانیت' کی تابناکی دیکھتے بنتی ہے۔ بر سبیلِ تذکرہ ان کے یہاں اگر اسطوری فکر نمایاں ہوتی ہے تو اس میں بھی ہندوستانی اساطیر ہی کو ترجیح دیتے ہیں۔ لیکن اساطیر عناصر کے سہارے وہ اپنی بات کو طول نہیں دیتے بلکہ وسعتِ معنی، توضیحِ فکر اور حسنِ معنی کے لیے نہایت اختصار کے ساتھ، بعض اوقات صرف اشارے کنایے میں ان کا استعمال کرتے ہیں۔ کبھی کبھار حیرت و استعجاب اور چونکا دینے والی فضا اپنے ناولوں میں پیدا کرنے کے لیے وہ اساطیر کا استعمال کرتے ہیں۔ مثلاً 'آدھا گاؤں' کو وہ یوں شروع کرتے ہیں:

غازی پور کے پرانے قلعے میں اب ایک اسکول ہے جہاں گنگا کی لہروں کی آواز تو آتی ہے لیکن تاریخ کے گنگنانے یا ٹھنڈی سانسیں لینے کی آواز نہیں

آتی۔ قلعے کی دیواروں پر اب کوئی پہرے دار نہیں گھومتا، نہ ہی ان تک کوئی طالب علم ہی آتا ہے۔ جو ڈوبتے ہوئے سورج کی روشنی میں چمچماتی ہوئی گنگا سے کچھ کہے کچھ سنے۔ گدلے پانی کی اس دھار کو نہ جانے کتنی کہانیاں یاد ہوں گی، لیکن مائیں تو جنون، پریوں، بھوتوں اور ڈاکوؤں کی کہانیوں میں مگن ہیں اور گنگا کے کنارے نہ جانے کب سے بے قرار اس شہر کو اس کا خیال بھی نہیں آتا کہ گنگا کی پاٹھ شالہ میں بیٹھ کر اپنے اجداد کی کہانیاں سنے۔ یہ ناممکن نہیں کہ اگر ابھی اس قلعے کی پرانی دیوار پر کوئی آبیٹھے اور اپنی آنکھیں بند کر لے تو اس پار کے گاؤں، میدان، اور کھیت، گھنے جنگلوں میں بدلے جائیں اور آشرم میں رشیوں کی کٹیاں دکھائی دینے لگیں اور وہ دیکھے کہ ایودھیا کے دو راجکمار شانوں پر کمانیں لٹکائے آشرم کے مقدس سناٹے کی حفاظت کر رہے ہیں۔ 1

ناول کی یہ ابتدا ہے۔ فضا کتنی سنسنی خیز، حیرت ناک اور استعجاب انگیز ہے۔ پرانا قلعہ، گنگا کی لہریں، گدلا پانی، جنوں، پریوں، بھوتوں کا تذکرہ، رشی، آشرم، ایودھیا کے دو راجکمار اور ان کی کمانیں، یہ تمام لفظیات ہندوستانی تاریخ اور ہندوستانی اساطیر سے سروکار رکھتی ہیں۔ ہندوستانی تہذیب میراث میں گنگا کی اپنی تاریخ کے بالمقابل اسطوری اہمیت زیادہ ہے۔ ہمالیہ میں اس کے سرچشمہ سے لے کر الہ آباد میں جمنا سے مل کر تربینی کے عنوان سے مشہور ہونے تک اور پھر وہاں سے خلیج بنگال میں گرنے تک، گنگا کی کئی اسطوری کہانیاں ہماری ہندوستانی تہذیب کی تاریخ سے جڑی ہوئی ہیں۔ یہ گنگا انھیں بڑی عزیز و محترم رہی۔ معصوم رضا نے ایک جگہ لکھا ہے:

میں تین ماؤں کا بیٹا ہوں، نفیسہ بیگم، علی گڑھ یونیورسٹی اور گنگا۔ یہ 'سن 75' (ایک ناول کا نام) اپنی تینوں ماؤں کو بھینٹ کرتا ہوں۔ نفیسہ بیگم مر چکی ہیں، اب صاف یاد نہیں آتیں۔ باقی دونوں مائیں زندہ ہیں اور یاد بھی ہیں۔ 2

بھارتی سبھیتا (تہذیب) میں گنگا کو 'ماں' کی شکل میں پوجا جاتا ہے۔ ہندو عقیدے کے مطابق یہ شنکر بھگوان کی بیوی 'اوما' کی بہن ہے۔ بھاگیرتھ راجا نے اپنے اسلاف کے گناہوں کو

دھونے کے لیے اسے جنت سے اتارا تھا۔ وشنو نے اسے اپنے پیر کے انگوٹھے سے جاری کیا۔ اس کا بہاؤ اتنا تیز تھا کہ اگر وہ بالراست زمین پر اتر آتی تو زمین کو تہس نہس کر دیتی۔ اس لیے شنکر جی نے اسے اپنی جٹاؤں میں اکڑ لیا اور پھر ہمالیہ پہاڑ پر اتار کر اسے بھارت کی زمین پر بہایا۔ بھاگیرتھ نے گنگا کو خلیج بنگال میں اتار کر تحت الثرا پہنچایا، جہاں اس کے اسلاف ایک خطرناک دیو کے قبضے میں تھے۔ گنگا کے پانی نے جیسے ہی ان کے پیروں کو چھوا وہ لمبی نیند سے جاگ گئے اور دیو کی چنگل سے آزاد ہو گئے۔ گنگا بھارت میں زرخیزی کو بڑھانے والی ہے اس لیے بھی اسے 'ماں' کہا جاتا ہے۔ بہرحال رگ وید اور پرانوں میں اس کا ذکر آیا ہے، اس لیے ہماری (بھارتی) تہذیب میں وہ ماں جیسی محترم مانی جاتی ہے۔ راہی معصوم رضا نے بچے کی افزائش اور نشو و نما میں ماں کے کردار کی اہمیت کے پیش نظر گنگا کو بھی ماں کا مرتبہ دیا ہے۔

ناول نگار نے رشی منیوں اور جنگلوں میں سادھنا اور تپسیا کرنے کے لیے بنائی گئی کٹیوں (جھونپڑیوں) کے تاریخی پس منظر میں رام چندر جی کے لڑکوں (لو اور کش) کی اساطیری شخصیتوں کا بھی تذکرہ کیا ہے۔ تاریخ و اساطیر کو مربوط کرنے والی یہ فکر راہی معصوم رضا کی ہندوستانی تہذیب و تمدن سے والہانہ محبت کی دلیل ہے۔ انھوں نے رشی منیوں اور راجکماروں کی کہانیوں کو آبا و اجداد کی کہانیوں سے تعبیر کیا ہے۔ گویا قبل از تاریخ کے رامائن کے واقعات کو وہ تاریخ گردانتے ہیں اور ان اساطیری شخصیات کو تاریخی شخصیات سمجھتے ہیں۔

سطور بالا میں کہا گیا ہے کہ راہی معصوم رضا نے حیرت و استعجاب پیدا کرنے کے لیے اساطیر کا سہارا لیا ہے۔ یہ اساطیر ان کے ناولوں میں نہ پیکر ہیں، نہ علائم، نہ استعارات، بلکہ یہ ہو بہو وہی شخصیات ہوتی ہیں جو ہمارے لاشعور کا ایک حصہ تو ہیں ہی لیکن ساتھ ہی ہماری قدیم روایتوں کا ایک جزو بھی بن گئی ہیں جو تواتر کے ساتھ اتنی بار دہرائی گئی ہیں اور دہرائی جا رہی ہیں کہ ان پر اب ہماری رقم تاریخ سے قبل کی غیر مرقوم تاریخ کا گمان ہونے لگتا ہے۔ اساطیر کی اس کارفرمائی کو پروفیسر عتیق اللہ کی زبان میں یوں کہا جا سکتا ہے:

> متھ سازی کا عمل، ان افسانوی عواقب میں ایک ایسی دنیا کی تشکیل کرتا ہے، جو ہمارے تجربے سے پرے، ہماری حواس کی گرفت سے باہر مگر

ہمارے خوابوں کے ورود میں ہے۔ متھ کی بہت سی خصوصیات میں سے ایک خصوصیت یہ بھی ہوتی ہے کہ وہ ہر دور میں ایک نئے معنی کا انکشاف کرتا ہے اور ہر دور اسے اپنے طور پر اخذ کرتا اور از سرِ نو خلق بھی کرتا ہے۔ وقت کی گرد جتنا اسے مسخ کرنے کے درپے ہوتی ہے اتنے ہی اس کے خال اور خط منور ہوتے چلے جاتے ہیں۔[3]

وہ تاریخ و اساطیر کے رشتے کی وضاحت افسانوی ادب کے حوالے سے کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ:

اساطیری مہموں، داستانوں، رومان پاروں، فیبلز (چرند پرند کی کہانیوں) اور لوک کتھاؤں سے بھری پری دنیاؤں کے جھوٹ کا اپنا ایک طلسم ہے، جو حقیقت کی کوکھ ہی سے جنم لیتا ہے... کہانی کا یہ سیاق جو صدیوں کو محیط ہے، انسانیت کی مجموعی تہذیبی میراث ہی نہیں ہمارے شعور کے نہاں کدوں میں جن کی جڑیں پیوست ہیں اور جو ہماری تاریخ و ماقبل تاریخ کی گمشدہ کڑیوں کا سراغ بھی ہیں۔[4]

ہندوستانی اساطیر کے علاوہ راہی معصوم رضا کے یہاں مسلم عقائد سے تشکیل پانے والی جن، پری جیسی قیاسی اور دُلدل، ذوالجناح جیسی نیم تاریخی اساطیر بھی ملتی ہیں۔ قابل غور امر یہ ہے کہ ان اساطیر کو انھوں نے ناول کے کرداروں کے حوالے سے بیان کیا ہے اور اسلوب ایسا اپنایا گیا ہے گویا اس عقیدے سے ان کا ذاتی طور پر کوئی تعلق نہیں۔ عقیدے سے برأت کا یہ انداز شاید ان کی اشتراکیت پسند ذہنیت وطبیعت کی دین تھا۔ یوں بھی ہوسکتا ہے کہ انھوں نے اساطیر کے ذریعہ لوگوں کے ذہنوں میں بے خوف کی گرہیں کھولنے کی کوشش کی ہو۔ مذہب و اساطیر کے رشتے کی وضاحت ناقدین ادب نے اس طرح کی ہے:

جہاں اساطیر کا ذکر ہوگا، مذہب کا دخل وہاں لازماً رہے گا۔ مذہب سے علیحدہ رکھ کر ہم اساطیر کی تفہیم کر ہی نہیں سکتے۔ ہاں! یہ حقیقت اپنی جگہ نہایت ٹھوس اور مستحکم ہے کہ مذہبی مبادیات کو عقل تسلیم کر لیتی ہے لیکن

اساطیر کا معاملہ 'پرے از سرحدِ ادراک' والا ہوتا ہے۔ 5

راہی معصوم رضا نے مذہب کے جلو میں بہت ساری اساطیری روایات کا تذکرہ 'آدھا گاؤں' میں کیا ہے۔ ان اساطیری روایات میں مقامی اثرات کا بڑا دخل ہے۔ 'آدھا گاؤں' کی کہانی چونکہ غازی پور کے ماحول کو اپنے دامن میں سمیٹے ہوئے ہے اس لیے اساطیری روایات میں بھی علاقائیت در آئی ہے۔ یوں بھی اس ناول کو 'علاقائی ناول' کی صورت ہی میں ناقدین نے سراہا ہے۔ مقامی طور پر مذہبی اعتبار سے جو روایتیں (اساطیری) غازی پور میں مشہور تھیں راہی معصوم رضا نے انھیں اپنے اس ناول میں جگہ دی ہے۔ مثلاً وہاں کے امام باڑے کے بارے میں وہ لکھتے ہیں:

> اس امام باڑے کے بارے میں عجیب عجیب باتیں مشہور تھیں۔ مشہور تھا کہ ہر جمعہ کی رات کو اس میں جنات مجلس کرتے ہیں۔ اس لیے شام کے بعد کوئی اِدھر سے گزرتا ہی نہیں تھا، لیکن محرم کے چاند کے معنی یہ ہوتے ہیں کہ امام حسینؑ کربلا سے ہندوستان آ گئے ہیں اور امام باڑہ جنات کے ہاتھ سے نکل کر آدمیوں کے قبضے میں آ گیا ہے پھر بھی میں نے سوچا کہ چاند تو ابھی ابھی ہوا ہے۔ کیا پتہ کوئی بھولا بھٹکا جن رہ ہی گیا ہو یا جنات جلدی میں جاتے جاتے اپنی کوئی چیز بھول گئے ہوں اور اسے لینے کے لیے کوئی راستے ہی سے لوٹ آیا ہو اس لیے میں دڈا اور اماں کے بیچ میں چلنے لگا۔ 6

اس اقتباس میں اگرچہ بچے کی ذہنیت کے مطابق اساطیر کے تحیر کو اجاگر کیا گیا ہے، لیکن یہ تو انسانی معاشرے کے اجتماعی لاشعور کا ایک حصہ ہے جسے شعوری طور پر ناول کے اس اقتباس میں افسانوی انداز میں واضح کیا گیا ہے۔ 'آدھا گاؤں' میں ایسے بیسیوں اقتباس ہیں جن کی اساطیری بنت ناول کے پلاٹ میں دکھائی دیتی ہے۔ راہی معصوم رضا کا یہ (آدھا گاؤں) ناول کوئی اسطوری کہانی نہیں بلکہ یہ 1937 سے 1952 بلکہ اس کے کچھ بعد تک کے غازی پور کی ہندو-مسلم آبادی کی سماجی الجھنوں، دل گرفتہ طبیعتوں، پژمردہ دلوں اور محبتوں کے ٹوٹتے بندھنوں والے احساسات وجذبات یعنی انسان کے اندرون کی کیفیتوں کی داستان ہے۔

ان کوائف کی وضاحت کے لیے انھوں نے بعض مقامات پر اساطیر کا سہارا لیا ہے۔

مگر جمالِ معنوی کے لیے انھوں نے 'اسطور' کے استعاراتی پہلو تراشے ہیں نہ پیکر، نہ علامت سازی کی ہے۔ مثلاً بڑے تعزیے سے منت مانگ کر کوملا کا قتل کے جرم سے سبک دوش ہو کر رہا ہو جانا، پھنن میاں کا تین سکھ کلوا کی دکان میں جوا کھیلتے وقت بازی جیتنے کے خیال سے لکشمی کی مورتی کے نیچے قصداً بیٹھنا، 'جیت کی خوشی میں چندن شہید کے قرار پر چادر چڑھانا'، 'دونا نیاز دلوانا'، تعزیہ کے نیچے سے بچے کو گزارنا وغیرہ توہم پرستانہ روایتوں اور رسموں کے بیان میں انھوں نے اسطور کی فضا کو قائم رکھا ہے۔ حضرت حسینؓ کے گھوڑے ذوالجناح اور پیپل کے نیچے بیٹھے شیو جی کے ذکر میں تو صرف اثنا عشری اور ہندوی اساطیر کے اشارے ہیں۔ انھوں نے ان اساطیر کے بیان میں تفصیل سے اجتناب برتا ہے۔

'آدھا گاؤں' میں راہی معصوم رضا نے ضلع غازی پور کے گاؤں گنگولی میں مقیم مختلف ذاتوں، پیشوں سے وابستہ ہندو- مسلمانوں نیز امیروں، غریبوں اور جاگیرداروں یتیم اجارہ داروں کے سماجی مرتبوں اور ان کی حیثیتوں کے لحاظ سے تقسیم ہند کے متعلق ان کے افکار اور اس سے ہونے والے نفع و نقصان کے متعلق ان کے جذبات و احساسات کو سماجی تناظر میں فطری انداز میں بیان کیا ہے۔ بدیع الزماں کا ناول 'چھاکو کی واپسی' یشپال کا 'جھوٹا سچ'، بھیشم سہانی کا 'تمس'، خشونت سنگھ کا 'ٹرین ٹو پاکستان'، چمن ناہل کا 'آزادی' اسی قبیل کی تخلیقات ہیں، مگر راہی معصوم رضا نے آدھا گاؤں میں صرف تخلیقِ پاکستان کی تصوراتی دنیا ہی سنواری ہے۔ اس میں تباہ کن قتل غارت گری اور نفرت و غصہ کا کہیں ذکر نہیں۔ اس کے برعکس مذکورہ بالا ناولوں میں غم و غصہ اور نفرت و عداوت سے پیدا شدہ واقعات کی تفصیل ملتی ہے۔

'ہمت جون پوری' بھی راہی معصوم رضا کا ناول ہے۔ یہ سوانحی ناول ہے اور شیخ مبارک علی 'ہمت جونپوری' کے وارداتِ عشق کا بیان اس ناول میں ہے۔ اس ناول کا خاص وصف یہ ہے کہ دہلیز سے دیوان خانہ یا گھر کی چہار دیواری سے باہر کے مناظر اس میں بہت کم دکھائی دیتے ہیں۔ بقول مدھو ریش:

> हिम्मत जौनपुरी, मुस्लिम परिवारिक जीवन का एक प्रामाणिक दस्तावेज़ भी है। मुस्लिम परिवारों की इससे अच्छी

आन्तारिक झाँकी शायद ही अन्यत्र मिले। उपन्यासकार ने ग़ाज़ीपुर के मुस्लिम परिवार के जीवन को शतरंज की बिसात की तरह सामने बिछा दिया हें अधिकतर पात्र भोजपुरी मिश्रित मुसलमानी हिन्दी बोलते हैं जो समस्त वातावरण को एक बेतकल्लुफ़ी और सहजता से भर देती है।[7]

ترجمہ:

ہمت جونپوری، مسلمانوں کی عائلی زندگی کا ایک مصدقہ دستاویز بھی ہے۔ مسلم خاندانوں کی اس سے عمدہ اندرونی جھانکی شاید کہیں اور ملے۔ ناول نگار نے غازی پور کے مسلم خاندان کی زندگی شطرنج کی بساط کی طرح سامنے بچھا دیا ہے۔ بیشتر کردار بھوجپوری نما مسلمانی ہندی بولتے ہیں جس سے پورا ماحول بے تکلفی و سہل پسندی کا آئینہ دار نظر آنے لگتا ہے۔

راہی معصوم رضا نے اس ناول کی ابتدا ہمت جونپوری کے آبا و اجداد کے حالات سے شروع کی ہے۔ ان کے دادا شیخ برکت اللہ آرزو نے شاعری و حکمت کے مقابلے میں پہلوانی کو ترجیح دی، لیکن یہ فن شرفا کے نزدیک مسعود نہیں مردود سمجھا جاتا تھا۔ اس لیے آرزو کے والد شیخ شجاعت علی دلگیر کو اپنے بیٹے کا پہلوانی سے لگاؤ مطلق نہیں بھایا۔ وہ ہمیشہ اپنی بیوی سے شکایت کرتے کہ ''تمھارے دوسرے صاحب زادے نے تو ہمیں ذلیل کرنے کا بیڑا اٹھالیا ہے۔''[8] اور بیگم ہمیشہ اپنے بیٹے کی طرفداری کرتیں۔ پہلوانی کے شوق کے متعلق وہ ہمیشہ 'بڑکے بابا' کی مثال دیتیں اور ان کے قصے سناتیں۔ لیکن دلگیر پر ان توہمات اور اسطوری افکار کا مطلق اثر نہ ہوتا۔ بالآخر 'بڑکے بابا' کے قصوں سے تنگ آکر اور اپنے بیٹے کے پہلوانی کے شوق کی تائید کرنے کی وجہ سے دلگیر نے اپنی بیوی کو طلاق دے دیا اور آرزو اپنی والدہ کو لے کر باپ کے گھر سے نکل گئے مگر باپ دادا کی طرح شاعری کی جانب ان کا کبھی التفات نہیں رہا۔ بقول راہی معصوم رضا:

उन्होंने इस प्रकार की हज़ारों बातें महसूस कीं लेकिन वह अपने बाप–दादा की तरह कोई मसनवी, क़सीदा या ग़ज़ल

न लिख सके। सरस्वती उनके दिल पर दस्तक देकर लौट गई क्योंकि उनकी आत्मा उस्ताद अल्ला रक्खा के अखाड़े के दाँवपेच से मसेन और मियाँ दोनों को चित करने की सोंच रही थी[9]

ترجمہ:

انھوں نے اس قسم کی ہزاروں باتیں محسوس کیں لیکن وہ اپنے آبا واجداد کی طرح کوئی مثنوی، قصیدہ یا غزل نہ لکھ سکے۔ سرسوتی ان کے دل پر دستک دے کر لوٹ گئی۔ کیونکہ ان کی روح استاد اللہ رکھا کے اکھاڑے کے داؤ پیچ سے نا آشنا اور میاں دونوں کو چت کرنے کی فکر میں تھے۔

راہی نے یہاں دانستہ سرسوتی کا ذکر کیا ہے۔ ہندو اساطیر میں یہ علم کی دیوی ہے اور برہما کی بیوی ہے۔ جان ڈاسن نے اپنی لغت "Hindu Mythology and Religion" میں سرسوتی کے متعلق لکھا ہے کہ:

(Saraswati) is celebrated in the hymns both as a river and a deity...... In later times Sarswati is the wife of Brahma, the goddess of speech and learning, inventress of the Sanskrit language and Deva-Nagri letters and patroness of the arts and sciences. [10]

ترجمہ:

مذہبی نغمات میں (سرسوتی) کا ذکر ایک ندی اور دیوی کے طور پر ہوا ہے۔ اس کے بعد سرسوتی کا ذکر برہما کی بیوی، علم وسخن کی دیوی، سنسکرت زبان اور دیوناگری حروف کی موجد اور علوم وفنون کی سرپرست کے طور پر ہونے لگا۔

آرزو چونکہ تعلیم سے زیادہ پہلوانی کا شوق رکھتے تھے اور جب مثنوی لکھنے کا موقع بھی انھیں حاصل ہو گیا تھا۔ اس وقت بھی انھوں نے ادب وشاعری سے اغماض برتا اس لیے راہی

معصوم رضا ان کے متعلق لکھتے ہیں کہ سرسوتی ان کے دل پر دستک دے کر چلی گئی۔ وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ ''اگر ایسا نہ ہوا ہوتا تو (آرزو بھی) اس رات 'مثنوی در بیان سکن' یعنی 'احوال ہجر و وصال' او شیہ شروع ہوگئی ہوتی۔' ایک اسطوری علامت (سرسوتی) کے سہارے راہی معصوم رضا نے آرزو کی شخصیت پر طنز کا زبردست کوڑا برسایا ہے۔ اس سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ طنز کے لے اسطور کا استعمال ہو سکتا ہے۔ کملیشور کے ناولوں میں بالخصوص 'کتنے پاکستان' میں اسطور کا استعمال انھوں نے طنز کی دھار کو تیز کرنے کے لیے کیا ہے۔

آرزو کے والد دلگیر نہایت وضع دار تھے۔ وہ یہ پسند نہیں کرتے تھے کہ کوئی طوائف زادی ان کے گھر بہو بن کر آئے مگر آرزو کی ضد کے آگے انھیں اپنی وضع داری کو چھوڑنا پڑا اور انھوں نے 'سکن' کو بہو بنا کر گھر لے آئے مگر اسے یہ محسوس نہیں ہونے دیا کہ وہ اس گھر کے لائق نہیں ہے۔ لیکن شادی کے بعد زندگی بھر انھوں نے آرزو سے بات نہیں کی۔ یہاں تک کہ ایک بار اکیلے اپنے بند کمرے میں ٹہلتے رہے اور اسی کمرے میں کسی وقت ان کا انتقال ہوگیا۔ ان کی لکھی ہوئی مثنوی 'در بیان عشقِ رام و سیتا' کے آخر میں انھوں نے لکھا تھا:

یہ قصہ تمام کردیا ہے اللہ سے اب یہی دعا ہے
آواز دے اپنے لامکاں سے چپ چاپ اٹھالے اس جہاں سے [11]

مثنوی کے ان اشعار کی بنیاد پر دلگیر کے بڑے لڑکے شیخ سبحان اللہ برق جونپوری نے اپنے والد مرحوم کے ولی اللہ ہونے کی گواہی دی اور ہر سال ان کا عرس منایا جانے لگا۔ لوگوں کی عقیدت اُن کے تئیں اتنی بڑھی کہ درزی ان کا نام لیے بغیر کپڑا نہیں تراشتے اور گدھالدان کا نام لیے بغیر کام پر نہیں آتے۔ آگے دلگیر سے یہ کرامت جوڑی گئی کہ ''ان کی قبر کے سرہانے جو نیم کا درخت ہے اس کی پتی نامردی سے لے کر بچوں کے سوکھے تک کے لیے شرطیہ علاج ہے۔''[12]

دلگیر کے متعلق یہاں جو عقیدت کا تذکرہ ہوا ہے اس میں توہم پرستی سے لے کر اسطوری فکر تمام شامل ہیں۔ راہی معصوم رضا نے مستقل تو نہیں

البتہ موقع کا لحاظ رکھتے ہوئے ناول کے پلاٹ میں کہیں کہیں اساطیر کو ٹانکنے کی ضرور کوشش کی ہے۔ یہ اساطیر اجزا کہانی کو کوئی مؤثر موڑ تو نہیں دیتے البتہ قاری کو محظوظ کرنے کا سامان ضرور فراہم کرتے ہیں۔ مثلاً ہمت جونپوری کے بچپن کے احوال ان کی ماں (امام باندی) کی زبانی سناتے وقت جنوں نے سایہ کا ذکر کیا ہے۔ اسلامی عقیدے میں جنوں کے پراسرار وجود کو تسلیم کیا گیا ہے۔ البتہ ان کے اثرات سے انسانوں کے متاثر ہونے کی ضعیف روایتوں کو خوب ہوا دی گئی ہے۔ مثلاً صحیح البخاری میں 'حضرت عمرؓ سے متعلق ایک واقعہ درج ہے کہ "ایک کاہن کی محبوبہ (جس کا نام جنیہ تھا) نے آپؓ کے سامنے حسرت بھرے اشعار پڑھے اور جنات کی ذلت و نکبت کا ذکر کیا۔ سیوطی نے اپنی تصنیف 'خصائص کبریٰ' میں اس قسم کے بہت سے واقعات نقل کیے ہیں۔"[13]

شمائل ترمذی میں حضرت محمد صلعم سے ایک قصہ منقول ہے۔ چنانچہ:

حضرت عائشہ کہتی ہیں کہ ایک مرتبہ حضورؐ نے اپنے گھر والوں کو ایک قصہ سنایا۔ ایک عورت نے کہا، یہ قصہ حیرت اور تعجب میں بالکل خرافہ کے قصوں جیسا ہے۔ حضورؐ نے دریافت فرمایا کہ جانتی ہو خرافہ کا اصل قصہ کیا تھا۔ خرافہ بنو عذرہ کا ایک شخص تھا، جس کو جنات پکڑ کر لے گئے تھے۔ ایک عرصہ تک انھوں نے اسے اپنے پاس رکھا پھر لوگوں میں چھوڑ گئے۔ وہاں کے زمانۂ قیام کے عجائبات وہ لوگوں سے نقل کرتا تھا تو وہ متحیر ہوتے تھے۔ اس کے بعد سے لوگ ہر حیرت انگیز قصہ کو حدیثِ خرافہ کہنے لگے۔" ممکن ہے کہ اس شخص کا نام کچھ اور ہو اور اس کے قصوں کو لوگ جھوٹ اور من گھڑت سمجھتے تھے اس لیے وہ شخص خرافہ مشہور ہو گیا ہو۔ 14

ان مثالوں سے واضح ہو جاتا ہے کہ عورتوں کے تحت الشعور میں جنوں کے اثرات کے متعلق باتیں گھر کر گئی تھیں۔ اسی لیے امام باندی بھی جنوں کے اثرات کا ذکر کرتی ہے۔ راہی

معصوم رضا نے عورت کی جنوں کے تئیں نفسیات اور عقیدت کو بڑی سادگی اور فطری انداز میں نقل کیا ہے۔ مصنف نے بی (امام باندی) سے پوچھا تو وہ کہنے لگیں:

वह बड़ा चुप्पा था। जितनी देर घर में रहता था आँगन में वहाँ अनार के उस पेड़ के नीचे खटोले पर पड़ा–पड़ा अपने आपसे बातें किया करता था। खुद ही चोर बनता और खुद ही सिपाही?। खुद ही जज बनता और खुद ही वकील। कभी कभी तो मुझे बड़ा हौल आने लगता कि अल्लाह न करे कोई साया–वाया न हो। बड़ी झाड़ फूँक करवाई। एक मुल्ला जी ने बताया कि जिनों के बादशाह..... जाफ़र का बेटा कंबर उस पर आशिक़ हो गया है और वही हिम्मत के साथ खेलता रहता है। बेटा यह सुनकर मेरा जी तो धक से हो गया। 15

ترجمہ:

وہ بہت خاموش طبیعت تھا۔ جتنی دیر گھر میں رہتا تھا آنگن میں وہاں انار کے اس درخت کے نیچے کھٹولے پر لیٹے لیٹے خود سے باتیں کیا کرتا تھا۔ خود ہی چور بنتا اور خود ہی سپاہی؟ خود ہی جج بنتا اور خود ہی وکیل۔ کبھی کبھی تو مجھے بڑا خوف محسوس ہونے لگتا کہ اللہ نہ کرے کوئی آسیب وغیرہ ہو۔ بڑی جھاڑ پھونک کروائی۔ ایک ملا جی نے بتایا کہ جنوں کے بادشاہ...... جعفر کا بیٹا قنبر اس پر عاشق ہو گیا ہے اور وہی ہمت کے ساتھ کھیلتا رہتا ہے۔ بیٹا یہ سن کر میرا جی تو دھک سے ہو گیا۔

آج بھی نام نہاد 'عامل' لوگ عورتوں کی توہماتی عقیدت کا فائدہ اٹھا کر تعویذ گنڈوں کے ذریعہ جنوں، پریوں کے سائے سے پیدا ذہنی امراض کا علاج کرنے کا ڈھونگ رچاتے ہیں۔ مسلم سماج میں یہ عقیدت کی کمزوری برسہا برس سے چلی آ رہی ہے۔ راہی معصوم رضا نے یہاں اس

کی تصویر کشی بڑے مؤثر انداز میں کی ہے۔ جن کے علاوہ بھوت، پری، چڑیل، چکوا، دیو، خبیث، مسان، جادو، کرنی وغیرہ کئی توہمات ہمارے معاشرے میں زندہ ہیں اور اسطوری حیثیت سے اسے خوف کے ساتھ قبول کیا جاتا ہے۔ اگرچہ راہی معصوم نے ان کا ذکر محض جونپور اور غازی پور ہی کے تناظر میں کیا ہے لیکن برصغیر کے مسلم معاشرے میں ان اسطوری روایات کا سایہ بڑا گہرا ہے اور مردوں کے بالمقابل عورتوں میں ان توہمات کے تئیں زیادہ عقیدت پائی جاتی ہے۔ پیروں، شہیدوں کو زندہ ولی سمجھ کر ان کی قبروں پر چراغاں کر کے اور پھول چڑھا کر منتیں مانگی جاتی ہیں۔ یہ ساری روایتیں جو ہمارے معاشرے کا جزو بن گئی ہیں، ناول نگار نے انھیں 'ہمت جونپوری' میں تاریخی اعتبار سے نہیں تجربے کی حیثیت سے پیش کیا ہے۔

راہی معصوم رضا کا ایک اور ناول 'اوس کی ایک بوند' بھی ہے۔ یہ ناول 1970 میں شائع ہوا تھا۔ اس میں ہندو۔مسلم فسادات کے حقیقی پہلو کو انسانی احساسات کی تمام باریکیوں کے ساتھ واضح کیا گیا ہے۔ راہی معصوم رضا کے ناول 'آدھا گاؤں' میں تقسیم ہند سے قبل کے حالات اور مسلمانوں کے جذبات کو واضح کرنے کی کوشش کی گئی تھی اور اس ناول (اوس کی ایک بوند) میں تقسیم کے بعد کے حالات کا جائزہ لیا گیا ہے۔ حیات اللہ انصاری اور وزیر حسن باوجود مسلم لیگ کے موئد تھے مگر حیات اللہ انصاری پاکستان بنا کر پچھتا رہے تھے تو وزیر حسن جھلا رہے تھے۔ وزیر حسن اور دین دیال دونوں لنگوٹی یار اور بچپن کے دوست ہیں۔ لیکن 22-1921 کے واقعات دونوں میں دوری پیدا کر دیتے ہیں۔ 1940 کے بیچ دونوں میں ہندو۔مسلم کی دیوار کھڑی ہو جاتی ہے۔ 1945 میں وہ دونوں ندی کے دو کناروں پر کھڑے نظر آتے ہیں اور آزادی ملنے کے ساتھ ہی وہ ندی خون کا دریا بن جاتا ہے۔ فرقہ وارانہ فسادات جس کی منصوبہ بند اور مکمل تصویر گجرات کے حالیہ فساد میں دیکھی جا سکتی ہے، آزادی کے بعد پورا ہندوستان ویسے فسادات کی آماجگاہ بن چکا تھا۔ دھیرے دھیرے وزیر حسن اور دین دیال دونوں کی دوستی کروٹ لیتی ہے اور دونوں ایک دوسرے کے حالات سمجھنے لگتے ہیں۔ وہ مسلمان جنھیں ہندوستان سے محبت تھی جناح کو دہائی دیتے ہیں۔ بارگاہِ ایزدی میں گریہ کرتے ہیں۔ کیونکہ تقسیم ملک نے ایسے حالات پیدا کر دیے ہیں کہ مسلمان پے در پے سیکڑوں مسائل کا شکار ہو رہے ہیں۔ خاندان وسماج ہی نہیں گھریلو حالات ابتر

ہو گئے ہیں۔ جوان لڑکیوں کے شادی کے مسائل، شوہر زندہ رہتے ہوئے بھی بیوگی کے حالات، خاندانوں کے ٹوٹنے بکھرنے کے واقعات، ڈر اور خوف کا ماحول۔ غرضیکہ ہر مسلم گھر ہندوستان میں بکھرا ہوا، ٹوٹا ہوا سا ہے۔ ان حالات کو جو برداشت نہ کر سکے ان پر جنون کا دورہ طاری ہوا۔ وزیر حسن کی بوڑھی بیوی ہاجرہ کی کچھ ایسی ہی کیفیت ہوگئی ہے۔ وہ ان مصائب کو برداشت نہ کر سکیں اور پاگل ہو کر خدا سے شکایتیں کرنے لگیں۔ گالیاں بکنے لگیں۔ خاندان کے لوگوں کا خیال تھا کہ ان پر جن کا سایہ ہو گیا ہے۔ شہلا بے بسی کا شکار ہے وہ بار بار میرا کے پدوں کو گا کر اپنے دکھوں کا اظہار کرتی ہے اور ایک دن بے حال شاہ کی ہوس کا شکار ہو جاتی ہے۔ بے حال شاہ فراغت پا کر جیسے ہی لنگی باندھنے لگتا ہے بلوائی اس کے گھر میں گھس جاتے ہیں اور جب پولس اس کے گھر میں تفتیش کو آتے ہیں وہاں صرف دو لاشیں دکھائی دیتی ہیں اور صبح کا سورج، اوس کی بوند ڈھونڈھ رہا تھا۔

راہی معصوم رضا نے ناول کے تقریباً نصف حصے میں جن کی اسطوری روایت کو سماجی اعتقاد کے ضمن میں بیان کیا ہے۔ غالباً وہ یہ بتانا چاہتے ہیں کہ ناگفتہ بہ حالات اور شدید مصائب کی صورت میں بھی انسان کی عقیدت توہمات اور اسطوری روایات کو قبول کرتی ہے۔ وزیر حسن ملک کی تقسیم سے فکر مند ہیں، عابدہ اپنے شوہر کے پاکستان چلے جانے کی وجہ سے غمگین ہے، شہلا باپ کی زندگی ہی میں یتیم ہو جانے کے غم میں مبتلا ہے، علی باقر کی بیوی کو یہ غم کھائے جا رہا ہے کہ اگر پاکستان نہ بنتا تو میری شہلا باپ کے زندہ رہنے کے بعد بھی یتیم نہ ہوتی۔ ان تمام پریشانیوں کو ہاجرہ دیکھتی ہے تو وہ پاگل ہو جاتی ہے۔ ہاجرہ کے اس پاگل پن کو گھر کے افراد جن کا سایہ سمجھتے ہیں۔

'دل ایک سادہ کاغذ' راہی معصوم رضا کا ایسا ناول ہے جسے ان کے کسی ناول کے ساتھ رکھا نہیں جا سکتا۔ راج کمل مطبع نے اسے پہلی بار 1973 میں شائع کیا تھا۔ یہ ایک نہایت شریر لڑکے کی کہانی ہے جو بھوت کی طرح کسی بھی جگہ پہنچ جاتا اور ایسی باتیں کرتا جنھیں سن کر نوجوان اور بوڑھے سٹپٹا جاتے۔ بچپن میں رفن اور رفعت علی کے نام سے پہچانے جانے والا اور اپنی شرارتوں کی وجہ سے 'زیدی والا' کے بھوت کے نام سے معروف یہ لڑکا بڑا ہو کر رفعت زیدی اور باغی اعظمی

کے نام سے جانا جاتا ہے۔ زیدی ولا کرنل زیدی یعنی رفّن کے دادا کے مکان کا نام ہے۔ اس مکان میں عبدالصمد خاں باورچی، جانو میاں، مولوی تقی حیدر اور مالی کے علاوہ چند عورتیں بھی رہتی ہیں۔ ان میں علی حسین بابو، جمن بوا، جنت، مراسن، بیگم زیدی، مریم بہتارن، سیدانی بی وغیرہ اہم ہیں۔ رفّن کے بڑا ہونے تک ملک تقسیم ہو جاتا ہے۔ زیدی ولا کے کچھ لوگ مشرقی پاکستان (ڈھاکہ) چلے جاتے ہیں، کچھ پاکستان (کراچی) پہنچ جاتے ہیں۔ رفّن بڑا ہو کر فلمی دنیا میں پہنچ کر رائٹر بن جاتا ہے مگر فلمی دنیا میں وہ ناکام ہو جاتا ہے۔ جنت جو ایک خوش حال گھرانے کی اکیس سالہ حسین لڑکی ہے، رفّن یعنی رفعت سے اس کی شادی ہو جاتی ہے، مگر رفعت علی کی غربت کی وجہ سے بے چینی کی زندگی گزارتی ہے۔ بالآخر حاجی مستان ڈگری کالج میں تاریخ کا پروفیسر بن جانے کی وجہ سے آرام و آسائش کے باب ان پر وا ہو جاتے ہیں لیکن سیاسی ہتھ کنڈوں کی وجہ سے رفعت کو وہاں سے نکال دیا جاتا ہے۔ بعد میں وہ 'زیدی ولا کا بھوت' فلم بناتا ہے مگر وہ فلیپ ہو جاتی ہے۔ اس کے بعد وہ 'آستین کے سانپ' فلم بناتا ہے مگر جس دن اس کا افتتاح ہوتا ہے، ہند و پاک کی جنگ چھڑ جاتی ہے۔ رفّن جنت کو لے کر غازی پور آ جاتا ہے اور 'زیدی ولا' کو گرو چرن شاہ سے خرید کر اس میں رہتا ہے مگر جنت کو اس میں اجنبیت سی محسوس ہوتی ہے۔ جنت کو چھوڑ کر جانو میاں ڈھاکہ چلے گئے تھے، جنگ کے دوران مہاجر بن کر پاکستان بھیج دیے گئے اور دوبارہ وہ مہاجر بن کر بھارت لوٹ آئے۔

اس طرح یہ ناول ایک مسلم خاندان کی قدروں کو بیان کرتا ہے۔ راہی معصوم رضا کے تمام ناولوں میں تقسیم ملک کی کسک محسوس کی جاتی ہے۔ مسلم معاشرے اور خاندانوں پر اس کے اثرات کی جھلکیاں ہم ان کے ناولوں میں بآسانی دیکھ سکتے ہیں۔ 'ایک سادہ کاغذ' میں راہی نے بعض اساطیری روایات کو جگہ دی ہے۔ ایک شریر بچے کے لیے 'بھوت' کی اصطلاح ہمارے روزمرہ میں داخل ہے۔ 'بھوت' اساطیر میں ایسا کردار ہے جو صرف نقصان پہنچاتا ہے۔ تخریب کاری اس کا مشغلہ ہے۔ وہ ایسی جگہ پہنچ سکتا ہے جہاں جانے کی ممانعت ہوتی ہے۔ وہ پوشیدہ اور غیر دیدہ احوال بھی منٹوں میں سامنے لا کر رکھ دیتا ہے۔ اسطوری افکار میں اس کی شرارتیں مشہور ہیں۔ راہی معصوم رضا کے تحت الشعور میں غالباً یہ روایتیں رہی ہیں اس لیے شریر رفّن کو انھوں نے زیدو ولا کا

بھوت کہا ہے۔

بھارت کے مسلم معاشرے میں 'بی بی کا روضہ' کو بھی عورتوں میں بڑی عقیدت رہی ہے۔ اسطور کے بیسیوں پردے اس روضہ پر پڑے ہوئے ہیں۔ حال حال تک بوڑھی عورتیں اس خیالی روضہ کو سر پر اٹھائے ہوئے مسلم محلوں میں 10 بیبیوں کی کہانی پڑھ پڑھ کر خیرات مانگا کرتی تھیں۔ ان کہانیوں میں جنت دوزخ کے احوال بیان کیے جاتے۔ ترغیب وترہیب کا یہ ہنر اصلاحِ نسواں کے لیے اچھا ہے مگر اس میں پائی جانے والی بدعقیدگی اسطوری فکر کو جنم دیتی ہے۔ اول یہی کہ یہ روضہ کون سی بی بی سے منسوب ہے، اس کا کہیں نام ونشان نہیں۔ پھر اس کے تقدس کا یہ عالم کہ اسے دو دو پردوں میں رکھا جاتا ہے کہ بی بی کے ساتھ یہ بھی پردے میں رہے اسے چوما بھی جاتا ہے اور ہونٹوں آنکھوں سے لگایا جاتا ہے۔ اس روضہ کو لے کر گھومنے والی جو کہانیاں پڑھتی ہے اور جو تصاویر (جنت، دوزخ) کے دکھاتی ہے، وہ تمام کی تمام من گھڑت اور خیالی ہوتی ہے۔ راہی معصوم رضا کے تجربے میں یہ واقعات آئے تھے اس لیے انھوں نے 'دل ایک سادہ کاغذ' میں بیان کردیا ہے۔

ان کہانیوں میں بچوں کی اصلاح کے لیے بھی چند نصائح ہوتے ہیں۔ مثلاً استاد کا ادب، استاد کا احترام، فرماں برداری وغیرہ۔ رفّن استاد کی نافرمانی کی سزا اس روضہ والی عورت سے سنتا ہے تو ڈر جاتا ہے۔ مولوی تقی زیدی نے جب اسے پاجامہ کھول کر ان کی گود میں بیٹھ جانے کو کہا تو اس نے استاد کا کہنا نہ مانا اور وہاں سے بھاگ آیا تھا۔ رات میں جب وہ سویا تو اسے خواب میں اپنے جسم پر سانپ رینگتے ہوئے محسوس ہوئے۔ اسے خواب میں 'اللہ میاں' بھی دکھائی دیے جن کی ڈاڑھی مولوی تقی زیدی سے بھی بڑھی ہوئی تھی۔ اللہ میاں کے تعلق سے ایسا تصور اسلامی اساطیر میں نہیں پایا جاتا۔ البتہ مذہب بیزار ادیبوں نے طنز وشرارت کے طور پر ایسے حربے استعمال کیے ہیں۔ مستشرقین نے بھی ایسی شرارتیں کی ہیں۔ چنانچہ انسائیکلو پیڈیا آف ورلڈ متھالوجی کے مرتب کوٹریل نے 'اللہ' کے تعلق سے کچھ ایسی باتیں لکھی ہیں۔ راہی معصوم رضا نے بچے کی نفسیات کا سہارا لے کر وہی باتیں اللہ تعالیٰ کے تعلق سے کہی ہیں۔

راہی معصوم رضا نے قبر پرستی کے خرافات بھی بیان کیے ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ خالص پور

کے راجا اودے بھان سنگھ اور میر تصدق حسین میں بڑا ربط تھا۔ اودے بھان سنگھ کی لڑکی سے انھیں عشق تھا۔ یہ خبر جب راجا صاحب کو معلوم ہوئی تو انھوں نے تصدق حسین کو قتل کروا دیا اور نہایت عقیدت کا اظہار کرتے ہوئے ان کا مزار تعمیر کروایا۔ راجا صاحب کے بعد لوگوں کو اس عشق کے حالات کا علم ہوا تو صاحب قبر کو شہید ناز رحمۃ اللہ علیہ کہا جانے لگا۔ قبر پر چراغاں ہونے لگے اور سالانہ عرس کا بھی اہتمام کیا جانے لگا۔ اس طرح بھولی ہوئی تاریخ برسوں بعد اسطور بن گئی اور لوگوں کی عقیدت اس سے وابستہ ہوگئی۔

'دل ایک سادہ کاغذ' میں ناول نگار نے دیا شنکر نسیم کی مثنوی 'گلزار نسیم' کے دو اساطیری کرداروں کا بھی ذکر کیا ہے۔ ایک 'جانِ عالم' ہے اور دوسرا کردار 'ماہ رخ' پری ہے۔ پرستان میں رہنے اور وہاں کی سیر کرنے والے ان کرداروں کا تصور کرتے کرتے رفن سو جاتا ہے۔ وہ سوچتا ہے کہ اتنے لمبے چوڑے گھر میں رہنے سے کیا فائدہ۔ کاش کہ پرستان کی کوئی پری اترے اور اسے بھی اپنے ساتھ لے اڑے تاکہ وہ بھی پرستان میں اِدھر اُدھر گھومتا پھرے۔ پرستان کی یہ تصوراتی دنیا اسے نیند کے آغوش میں سلا دیتی ہے۔ پرستان اور پریوں کے یہ احوال اساطیر کا حصہ ہیں اور دنیا کے ہر معاشرے میں ان کا تصور پایا جاتا ہے۔ راہی معصوم رضا نے رفن کی نفسیاتی سطح کے مطابق ہی ان کرداروں کو اپنے ناول میں واضح کیا ہے۔ جانو میاں اور جنت کے جسمانی تعلقات کو دیکھ کر وہ سوچتا ہے کہ جانو میاں کو کوئی پری اٹھا لے جائے گی اور وہ اس پری سے بیاہ رچا کر پرستان میں رہیں گے۔ مجھے بھی کوئی پری اٹھا لے جائے تو اچھا ہوگا۔ راہی نے اس طرح رفن کی بتدریج ترقی پذیر بلوغت اور اس کے مطابق اس کے جذبات و احساسات میں ہونے والی تبدیلی کو بڑے ماہرانہ انداز میں پیش کیا ہے۔

اسی ناول میں مسلم معاشرے میں رائج فال دیکھنے کی روایت پر بھی راہی معصوم رضا نے روشنی ڈالی ہے۔ ہمارے معاشرے میں (پورے برصغیر میں، علاوہ عرب ملکوں کے) دیوانِ حافظ سے فال نکالنے کی روایت رہی ہے۔ آنکھ بند کر کے دیوان حافظ کھولا جاتا ہے اور بند آنکھوں سے کھولے گئے صفحہ پر رقم اشعار میں سے کسی ایک شعر پر انگلی رکھی جاتی ہے۔ اس شعر کے مطلب سے فال کے معنی سمجھ لیے جاتے ہیں۔ فال نکالنے کے اور بھی کئی طریقے مروج ہیں۔

معصوم رضا نے چوری پکڑنے کے لیے فال نکالنے کے جس طریقہ کا یہاں ناول میں ذکر کیا ہے وہ ابجدی طریقہ ہے۔ ہوا یوں تھا کہ ایک رات زیدولا میں بیس روپیوں کی چوری ہو گئی تھی۔ چوری اگرچہ رفّن نے بابو چندریکا پرساد کے لیے کی تھی مگر اس نے اعتراف نہیں کیا اور نہ زیدولا کے کسی فرد نے بالآخر چوری پکڑنے کے لیے جانو نے فال کھولا۔ بیچ والے کمرے کے دروازے، کھڑکیوں پر پردے ڈال دیے گئے۔ اگربتیاں جلائی گئیں۔ بڑے دادا کی تصویر کے شیشے پر الف۔ب۔ج۔ د حروف تہجی ترتیب سے لکھے گئے اور اس پر شیشے کا ایک گلاس رکھا گیا۔ جانو میاں نے عمر خیام کی ایک رباعی پڑھ کر رفن کو گلاس پر انگلی رکھنے کے لیے کہا، جس سے گلاس حرکت کرنے لگا۔ وہ پہلے 'چ' پر رکا پھر 'ھ' پر پھر 'د' پر اور آخر میں 'ی' پر اس طرح لفظ 'چھدی' بن گیا جو متو کے مرحوم شوہر کا نام تھا۔ فال سے یہ بھی معلوم ہوا کہ اسے متو کی بہت یاد آرہی ہے اور چھدی نے اسے اپنے پاس بلایا ہے۔ اتفاق سے تیسرے دن متو کا انتقال ہو گیا اور چوری کا معاملہ وہیں دب گیا۔ ظاہر ہے کہ اصل چور یعنی رفن کو آزادی حاصل ہو گئی۔ اس طرح اصل چور پکڑے جانے کے دیگر عقائد باطلہ ہی کو فال کے ذریعہ تقویت ملی۔ راہی معصوم رضا نے اس سارے واقعہ کو نہایت مضحکہ خیز انداز میں بیان کیا ہے اور سماج میں رائج توہمات کا مذاق اڑایا ہے۔ اس قسم کی توہم پرستی آج بھی رائج ہے اور فال کھولنے کے کرتب دکھانے والے سادہ لوح لوگوں کو گمراہ کر رہے ہیں۔

توہم پرستی اسطوری فکر کا ایک حصہ ہے اور مذہبی عقیدت میں ابطال کی آمیزش سے نشوونما پاتی ہے۔ اس مادۂ باطلہ سے مذہبی عقیدت پاک و مطہر ہو جائے تو مذہبی افکار میں توہم و تکدر کا شائبہ نہیں رہے گا۔ انسان کا دل جو ایک سادہ کاغذ کے مانند ہے، سماجی ماحول میں غلط اثرات قبول کر کے وہ باطل عقائد کی آماجگاہ بن جاتا ہے۔ میدی ولا کے مکینوں میں توہم پرستی کا غالب رجحان ہے۔ عقیدے کی کمزوری انھیں سچائی کے راستے پر آگے بڑھنے نہیں دیتی۔ اس کی ایک مثال متو بوا کی ہوا کے متعلق وہ عقیدت ہے جو ان کے دل و دماغ میں گھر کیے ہوئے ہے۔ راہی معصوم رضا متو بوا کی اس عقیدت کو یوں منکشف کرتے ہیں:

गर्मी सड़ कर महकने लगी थी। अपने खटोले पर लेटी मत्तो
बुआ इक्कीस पूरों के नाम याद करने की कोशिश कर रही

थीं। यह हवा चलाने का एक टोटका है।..... रज्देपूर, शुजावलपुर, ... परिपूर, मुहम्मद पूर,..... रयोतीपूर...., समस्तीपूर... मरिपूर, खालिसपूर, कानपूर... ससुर के डर के मारे जंगीपूर का नाम न लिया जा रहा तूँसे। बेगम ज़ैदी ने टुकड़ा लगाया। [16]

ترجمہ:

گرمی سڑ کر مہکنے لگی تھی۔ اپنے کھٹولے پر لیٹی مٹو بوا کیس پوروں کے نام یاد کرنے کی کوشش کر رہی تھیں۔ یہ ہوا چلانے کا ایک ٹوٹکا ہے۔ رج دے پور، شجاول پور...... ریوتی پور...... سمتی پور...... مری پور، خالص پور، کانپور...... سسر کے خوف کے مارے جنگی پور کا نام لیا جا رہا توں سے۔ بیگم زیدی نے ٹکڑا لگایا۔

ٹونے ٹوٹکے کا یہ عمل جہاں توہم پرستی کا مظہر ہے وہاں اسطوری بُنت بھی اس کے اندر پائی جاتی ہے۔ راہی نے غازی پور کے مسلم معاشرے میں ان چیزوں کا قریب سے مشاہدہ کیا تھا۔ ان کے لاشعور میں یہ چیزیں موجود تھیں ممبئی پہنچ کر جب ناول نگاری انھوں نے شروع کی تو ماضی کے وہ تجربات ان کے ذہن میں کھلتے گئے اور انھوں نے جوں کا توں ان کا استعمال کیا۔ انھوں نے نیاز نذرانے کی سماجی رسموں کا بھی اس ناول میں ذکر کیا ہے۔ کسی اچھی چیز کی شروعات اور اس کی ترقی کے لیے نیاز کرنے اور نذرانے چڑھانے کی روایت بھارت کے مسلم معاشرے میں برسوں سے چلی آ رہی ہے۔ بزرگوں کے مزاروں پر منت مانگنا اور چڑھاوے چڑھانا بھی اسی کا ایک حصہ ہے۔ رفعت اعظمی کا پہلا ناول شائع ہوتا ہے اور اس پر فلم بننے کی تیاریاں ہوتی ہیں تو جنت اپنے شوہر رفعت اعظمی کی کامیابی کے لیے نذر و نیاز کرتی ہے۔ اس واقعہ کو راہی یوں بیان کیے ہیں:

... पहला उपन्यास छपा तो जन्नत ने बड़ी खुशी मनायी। नज़र–नयाज़ का चक्कर चला। पड़ोस की औरतों को खास

तौर से यह बात बतायी गयी कि 'बाग़ी' आज़मी यानी उसके पति का पहला उपन्यास छप कर निकल आया है और जल्द ही उस पर फ़िल्म बनने वाली है। 17

ترجمہ:

پہلا ناول شائع ہوا تو جنت نے بڑی خوشی منائی۔ نذر و نیاز کا چکر چلا۔ پڑوس کی عورتوں کو خاص طور سے یہ بتائی گئی کہ باغی اعظمی یعنی اس کے شوہر کا پہلا ناول شائع ہو گیا ہے اور عنقریب اس پر فلم بننے والی ہے۔

غرضیکہ راہی معصوم رضا نے اس ناول میں ہماری معاشرت میں نشو و نما پائی ہوئی اکثر اساطیری اور توہم پرستانہ روایات و رسومات کو بیان کیا ہے۔ بقول کنور پال سنگھ:

राही ने अतीत और वर्तमान को जोड़ा है। इसके माध्यम से भावी भारत की एक तस्वीर बनाने की कोशिश की है जो उनके उपन्यासों में विविध रूपों में मिलती है।18

ترجمہ:

راہی نے ماضی اور حال میں ربط پیدا کیا ہے۔ اس کے توسط سے مستقبل کے ہندوستان کی ایک تصویر پیش کرنے کی کوشش کی ہے جو ان کے ناولوں میں مختلف شکلوں میں موجود ہے۔

ماضی سے حال کو جوڑنے میں راہی کو ان اساطیر اور رسومات سے کافی مدد حاصل ہوئی اور گزرے ہوئے حالات کا رشتہ عصری حوادث سے جوڑنے میں انھیں آسانی حاصل ہوئی۔

غور طلب امر یہ ہے کہ 'دل ایک سادہ کاغذ' کا رفن جب رفعت اعظمی بن جاتا ہے اور فلمی دنیا سے اپنا رشتہ جوڑ لیتا ہے تو پھر فلمی دنیا کی چکا چوند کے احوال بتانے اور وہاں کی بداخلاقی اور بداطواری والے اخلاق و اطوار بیان کرنے کی دھن میں اساطیر و رسومات باطلہ کی طرف راہی معصوم رضا توجہ نہیں دیتے۔ یہی وجہ ہے کہ 'دل ایک سادہ کاغذ' کا تقریباً نصف آخر اور ان کا دوسرا ناول 'سن 75' اساطیری افکار کے بیان سے تہی دامن ہے۔ یوں بھی پردۂ سیمیں پر عریاں جسموں کی

چمک دمک نیز تلذذ جنسی کے بے پردہ نظارے اور حقیقی منظر کشی اساطیر وخرافات کی موہوم دنیا سے قاری وناظر کو غافل کر دیتی ہے۔

فلمی دنیا کے موضوعات کو ناول کے پلاٹ کا جزو بنانے کی وجہ سے جس طرح اسطوری اجزا کہانی سے کم ہوئے ہیں اسی طرح راہی معصوم رضا کے سیاسی ناولوں کا حال ہے۔ 'کٹرا۔ بی۔ آرزو'، 'سن 75' اور 'اسنتوش کے دن' ان کے سیاسی ناول ہیں۔ اوّل الذکر اور آخر الذکر ناول ایمر جنسی کے پس منظر میں لکھے گئے ہیں۔ سن 75 کا بھی بیشتر حصہ سیاسی ہے مگر اس میں فرقہ وارانہ سیاست کے نشیب وفراز کو اجاگر کیا گیا ہے۔ ان تینوں ناولوں کا تعلق زمینی سچائیوں سے ہے اور عصری واقعات کے تانے بانے سے ان کے پلاٹ بنے گئے ہیں، اس لیے خرافات وطلسمات اور اساطیر کے عناصر ان میں نہیں پائے جاتے۔ معصوم رضا نے انسانی زندگی کی سچائیاں اور زمینی سروکاروں کو ہی ان ناولوں کے پلاٹ بنائے ہیں۔ توہماتی اور خیالی دنیا کی آسودگی کے بجائے ان کے ناولوں میں کشاکش حیات کی سچائیاں برہنہ نظر آتی ہیں۔ یہ تینوں ناول یکے بعد دیگرے منظر عام پر آئے تھے۔ 'اسنتوش کے دن' 1986 میں 'سین 75'، 1977 میں اور 'کٹرا۔ بی۔ آرزو' 1978 میں شائع ہوئے تھے۔

'اسنتوش کے دن' اگرچہ راہی معصوم رضا کا آخری ناول ہے مگر انھوں نے 1988 ہی سے ایک طویل ناول 'ماسٹر برج موہن کی کرم بھومی' لکھنا شروع کر دیا تھا۔ لیکن سو صفحات لکھنے کے بعد 1992 میں کینسر کی وجہ سے ان کا انتقال ہوگیا۔ مذکورہ ناول کے پیش لفظ کی صورت میں یہ سو صفحات 'نیم کا پیڑ' کے عنوان سے 2003 میں راج کمل پرکاشن والوں نے شائع کر دیے ہیں۔

حواشی

1 راہی معصوم رضا' آدھا گاؤں': شری رامانند سرسوتی پستکالیہ اعظم گڑھ 2003، ص 9

2 بحوالہ 'راہی اوران کی رچنا-سنسر' (راہی جوجیون جنے) پروفیسر کنور پال سنگھ: شلپاین دہلی، 2004، ص 23

3 پروفیسر عتیق اللہ: 'بیانات' کتابی دنیا دہلی 2011، ص 274

4 پروفیسر عتیق اللہ: 'بیانات' کتابی دنیا دہلی 2011، ص 74-273

5 ڈاکٹر سید یحییٰ نشیط: 'اسطوری فکر و فلسفہ' اصول پبلی کیشنز، پونہ 2008، ص 14

6 راہی معصوم رضا: 'آدھا گاؤں' شری رامانند سرسوتی پستکالیہ اعظم گڑھ 2003، ص 33-32

7 *प्रो0 कुँवरपाल सिंह: 'राही और उनका रचना संसार' (मधुरेश: राही मासूम के उपन्यास) शिल्पायन दिल्ली 2004, पृ0 81*

8 راہی معصوم رضا: 'ہمت جونپوری'، شبدا کار، دہلی 1949، ص 17

9 *राही मासूम रज़ा: हिम्मत जौनपुरी – शब्दकार दिल्ली 1969 पृ0 30.31*

10 John Dowson: A classical Dictionary of Hindu Mythology & Religion Delhi, 2009, p 284

11 بحوالہ 'ہمت جونپوری': راہی معصوم رضا، شبدا کار دہلی 1949، ص 33

12 -do-، ص 34

13 بحوالہ ماہنامہ 'شاعر' (ڈاکٹر سید یحییٰ نشیط: اردو مثنویوں میں تمیم الداری کا قصہ) ممبئی شمارہ 8، اگست 1980، ص 21

14 شمائل ترمذی: مرتبہ مولانا سعد حسن یوسفی: راشد کمپنی دیوبند 1344ھ ص 750

15 *राही मासूम रज़ा: 'हिम्मत जौनपुरी' पृ0 54*

16 *राही मासूम रज़ा: दिल एक सादा कागज़: राजकमल प्रकाशन दिल्ली 1973 पृ0 38*

17 *वही, पृ0 81*

18 *प्रो0 कुँवरपाल सिंह: 'राही और उनका रचना–संसार: शिल्पायन दिल्ली 2004, पृ0 304*

کملیشور کے فن میں اساطیر

'نئی کہانی' کی تحریک کے پیش رفتگاں افسانہ نگاروں میں کملیشور کا نام بھی لیا جاتا ہے۔ ہندی ادب میں نئی کہانی کا زمانہ 1950 سے مانا جاتا ہے۔ نئی کہانی کے تخلیق کاروں نے افسانوی ادب کو تجربہ کیے جانے والے نفسیاتی تجزیات اور آدمی کی باطنیت کے راز کو کھولنے والے مصنوعی پن سے آزاد کیا اور اس کا تعلق علاقائی فضا اور دیہی ماحول سے جوڑنے کی کوشش کی۔ اس طرح 'پرانی کہانی' اور 'نئی کہانی' میں تمیز و تفریق کی گئی۔ بقول کملیشور:

> *पुरानी कहानी में व्यक्ति शारीरिक रूप से आता था और वैचारिक रूप से कथाकार। नई कहानी में यह विचार उसी शरीर में अवस्थित बुद्धि से उपजता है, जिसे प्रस्तुत किया जाता है।........तब विचारों को हाड़–माँस प्रदान किया जाता था, अब हाड़–माँस के इन्सान के विचारों को प्रस्तुत किया जाता है।* 1

ترجمہ:

قدیم داستانوں میں فرد جسمانی طور پر آتا تھا جبکہ داستان گو فکری طور پر جلوہ گر ہوتا تھا۔ نئی داستانوں یہ فکر اسی جسم میں موجود عقل سے نشو و نما پاتی ہے جسے

پیش کیا جاتا ہے۔ پھر خیالات کو گوشت و پوست کا لباس پہنایا جاتا تھا۔ اب گوشت و پوست کے حامل انسان کے خیالات کو پیش کیا جاتا ہے۔

نئی کہانی کے اس مزاج کو سجانے سنوارنے والوں میں موہن راکیش، راجیندر یادو، ڈاکٹر رانگیہ راگھو، بلونت سنگھ، وشنو پربھاکر اور کملیشور کا نام لیا جاتا ہے۔ نئی کہانی کی یہ ایک خصوصیت رہی ہے کہ اس میں جنسیات کا تذکرہ لذت کوشی کے لیے نہیں لذتوں کو توڑنے کے لیے ہوا ہے۔ کملیشور اور دھرم ویر بھارتی نے نئی کہانی کے اس وطیرے کو بڑی شدت سے اپنایا ہے۔ 'کتنے پاکستان' جیسے تاریخی حسیت کے حامل ناول میں کملیشور نے اساطیر کے ذریعہ جنسی لذت کوشی کی مذمت کی ہے۔ انھوں نے 'دیوی تانیہ' جیسے اسطوری کردار کے ذریعہ جنسی لذت کوشی اور محبت کے فرق کو واضح کیا ہے:

> मनुष्य ने प्रेम और मित्रता के अलावा प्रजनन की वैध परम्परा का आविष्कार भी कर लिया है.....तुम्हारे (देवताओं) के पास केवल वासना है, प्रेम नहीं है। तुमने स्त्री को मात्र भोग्या मानकर अवैध संतानों का देवलोक स्थापित कर लिया है, पर इस देवलोक के पास कोई संस्कार या परम्परा नहीं है। [2]

ترجمہ:

> انسان نے محبت اور دوستی کے علاوہ افزائش نسل کی تسلیم شدہ روایت کی ایجاد بھی کر لی ہے...... تمھارے (دیوتاؤں) کے پاس صرف ہوس، محبت نہیں ہے۔ تم نے عورت کو صرف سامان تلذذ تصور کر کے ناجائز اولاد کی ایک دنیا آباد کر لی ہے۔ اس دنیا کے پاس کوئی تہذیب اور کوئی روایت نہیں ہے۔

کملیشور مہاتما گاندھی کی اصلاحی تحریکات سے کافی متاثر تھے، آدمی، سماج اور ملک کے مثلث کو انھوں نے اسی لیے اپنے اصلاحی فکر و شعور سے مدوّر کیا ہے۔

کملیشور اتر پردیش کے مین پوری ضلع میں پیدا ہوئے تھے۔ انھوں نے اپنی زندگی کا

آغاز صحافت سے کیا تھا۔ چنانچہ 1954 میں انھوں نے 'وِہان' جاری کیا۔ اس کے بعد 'نئی کہانیاں' (66-1963) 'ساریکا' (78-1967)، 'کتھا یاترا' (79-1978) اور 'گنگا' (88-1984) جیسے اہم رسائل جاری کیے۔ 1980 تا 82 وہ 'دوردرشن' کے ایڈیشنل ڈائرکٹر بھی رہے۔

ہندی کے افسانوی ادب میں ان کا نام 'راجا نربنسیا' (1957) اس کہانی کے منصہ شہود پر آنے سے مشہور ہوا۔ انھوں نے تین سو سے زائد کہانیاں لکھیں۔ ان میں 'مانس کا دریا'، 'نیلی جھیل'، 'تلاش'، 'ناگ منی'، 'زندہ مردے'، 'جارج پنچم کی ناک'، 'مردوں کی دنیا' اور 'قصبے کا آدمی' بڑی اہم اور معروف ہیں۔

کملیشور نے ناول بھی لکھے ہیں۔ جن میں عصری حسیت کی فراوانی ہے۔ تاریخ کے پس منظر میں انھوں نے عصر حاضر کی پیچیدہ صورت حال کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ 'کتنے پاکستان' اس کی بہترین مثال ہے۔ اس کے علاوہ 'تیسرا آدمی'، 'ڈاک بنگلا'، 'کالی آندھی'، 'سمندر میں کھویا آدمی'، 'ایک سڑک ستاون گلیاں' وغیرہ بھی کافی مقبول ناول انھوں نے لکھے ہیں۔ کملیشور کے ناول 'کالی آندھی' پر گلزار نے ایک فلم 'آندھی' بنائی تھی، جسے فلمی دنیا کے کئی انعامات حاصل ہوئے تھے۔ کملیشور نے جہاں تخلیقی ادب لکھا ہے وہاں تنقیدی شہ پارے بھی ترتیب دیے ہیں۔ 'نئی کہانی' پر ان کا تنقیدی نظریہ ان کی کتاب 'نئی کہانی کی بھومیکا' میں واضح دکھائی دیتا ہے۔ 'میرا اپنا: سمانتر سورج' کی دو جلدیں بھی ان کی تنقیدی بصیرت نمایاں کرتی ہیں۔ کملیشور بھارتی دوردرشن کے پہلے اسکرپٹ رائٹر تھے۔ انھوں نے سات برس تک 'دوردرشن' کے پروگرام 'پری کرما' میں سماجی اور تہذیبی مسائل پر کھلی بحث میں حصہ لے کر ایک جرأت مندانہ قدم اٹھایا تھا۔ غرضیکہ ان کے تمام فن پاروں میں آزادی کے بعد کے بھارت کے تہذیبی، سماجی، سیاسی، اخلاقی مسائل اور ان کے حل کی تدبیروں کو بڑے موثر انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ نئی کہانی کو نئے آفاق اور نئے جہات سے متعارف کرانے والا یہ افسانہ نگار 27 جنوری 2007 کو اس جہانِ فانی سے کوچ کر گیا۔

کملیشور کے افسانوی ادب کے کینوس میں اساطیر کی بُنت نمایاں ہے۔ وہ عصر حاضر کے حالات کا تجزیہ انسان کی قدیم تہذیبی روایت کے کسی نہ کسی واقعہ سے جوڑ کر افسانوی انداز میں کرتے ہیں۔ ان کے بیشتر افسانوں اور ناولوں میں علم الاقوام (بشریات) تاریخ اور علم الاساطیر کا

حسین سنگم دکھائی دیتا ہے۔ انسانی تہذیب کے وہ قدیم واقعات جو علم الاقوام کا ایک حصہ ہیں اور ہماری تاریخ کے موہوم گوشوں میں چھپ کر 'اساطیر الاولین' بن گئے ہیں، کملیشور انھیں کھوج نکال کر اپنے افسانوں کا ایک حصہ بنا لیتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ کملیشور کے یہاں انتظار حسین کے افسانوں کی طرح اسطوری فضا چھائی ہوئی دکھائی دیتی ہے، بلکہ بعض افسانوں میں یہ فضا اتنی گہری ہوتی ہے کہ کہانی کے واقعات دھندلے دکھائی دینے لگتے ہیں۔ غور طلب امر یہ ہے کہ انھوں نے حطی، فنیقی، کریٹ، بابلی، سمیری، مصری اساطیر کو سندھ تہذیب/ آرین تہذیب کے دیوتاؤں کے مشابہ قرار دینے کی سعی کی ہے۔

'کتنے پاکستان' کملیشور کا ناول ہے، جسے ساہتیہ اکادمی کے انعام سے نوازا گیا تھا۔ اس میں تقسیم وتفریق کی وجوہات مفاد پرستانہ عداوت، نفرت، اخوت و محبت کی کمی، خود غرضی، اقدارِ حیات کی پامالی کو قرار دیا ہے۔ 1947 کا پاکستان بننے میں جو محرکات شامل رہے ہیں وہ انسان کی ازلی کمزوریاں ہیں اور انسانی تہذیب کے روزِ اوّل سے ان کا اثر ونفوذ تاریخ کے صفحات میں مترتب ہوتا رہا ہے۔ کملیشور نے انسانی تمدن کی قدیم تہذیبی تقسیم کو بھی 'پاکستان' کی طرح 'تقسیم وطن' کہا ہے۔ ان کے نزدیک مصری تہذیب، عراق کی تہذیب، کریٹ، سمیری، بلین تہذیبیں، آشوری، حطی اور فنیقی یہ تمام تہذیبیں اپنے اپنے وقت کے پاکستان ہیں جو انسان کی بدنیتی، مفاد پرستی اور ہوس رانی کی وجہ سے وجود میں آئے۔ حتیٰ کہ دیوتاؤں کی خود غرضی کی وجہ سے اور اَسوروں کے ظلم واستبداد کی بنیاد پر آسمان، زمین اور تحت الثریٰ (پاتال) کی تقسیم بھی عمل میں آئی۔ کائنات میں انسان جیسی ذی روح مخلوق اس افتراق کو ختم کرنے کے لیے اٹھتی ہے۔ کملیشور نے ایک اسطوری شخصیت گلگمیش کو انسان کے استعارے کے طور پر برتا ہے، جس میں انسان کے اعلیٰ صفات موجود ہیں۔ اس کی فکر تعمیری ہے اور اس کا عمل فلاحی — اوطان کی تقسیم نے قتل وغارت گری اور ظلم وتشدد کو جنم دیا۔ کروڑہا کروڑ انسانوں کا خون بہایا گیا۔ مرد، جوان، بوڑھے، بچے، عورتیں، امیر، غریب موت کے گھاٹ اتارے گئے۔ موت کے اس عفریت سے حفاظت اور اس پر انسان کا اپنا تسلط قائم کرنے کے لیے شہنشاہ گلگمیش زمین و پاتال میں محو سفر ہے۔ آسمان کے دیوتا نہیں چاہتے کہ انسان موت پر قابض ہو جائے۔ وہ اپنے آرام و آسائش کے لیے نفرت،

عداوت کو بڑھاوا دینے کے لیے نئے نئے طریقے اپناتے ہیں۔ لیکن انسانوں کی دنیا میں محبت خلوص، ایثار و ہمدردی اور امن و آشتی کے جذبات نے اتحاد و اتفاق کی فضا پھیلائی ہے۔

کملیشور کے ناول 'کتنے پاکستان' میں 'ودیا اور ادیب'، 'الو-اینا'، 'ایکنڈ و-رونا'، 'بوٹا سنگھ-زینب'، 'ستیہ ورت-شردھا' وغیرہ دوستی اور محبت کی علامتیں ہیں۔ بشریات/عمرانیات میں یہ ثنویت بتواتر ثابت ہے اور دونوں کے فطری رشتے کی غماز ہے۔ اس ثنویت کے نسائی کردار مادر ارضی (دھرتی ماتا) کی بھی علامتیں ہیں اور محبوبہ/ بیوی کی صورت میں بھی انھیں پیش کیا گیا ہے۔ قدیم عراق کی سمیری قوم میں نانا یا نینا دیوی کو پوجا جاتا تھا۔ اس دیوی کا بت اس طرح بنایا جاتا تھا کہ وہ اپنے دونوں ہاتھوں سے اپنی چھاتیوں کو دبا کر دودھ نکال رہی ہے۔ یہ گویا امہاتی نظام میں عورت کی برتری کی علامت ہے۔ یہ دیوی 'مادر فطرت' کی حیثیت سے پوجی جاتی تھی اور اسے 'مقدس پہاڑ کی ملکہ' کہا جاتا تھا۔ کریٹ تہذیب میں بھی 'میتر ت' دیوی کو پوجا جاتا تھا۔ اس کے مجسمے میں اس کی چھاتیاں نمایاں ہوتی تھیں۔ اس دیوی کو پہاڑ پر کھڑا ہوا دکھایا جاتا اور اس کے اطراف دو شیر کے مجسمے بھی ہوتے تھے۔ یہ دونوں دیویاں زرخیزی اور بارآوری کی دیویاں سمجھی جاتی تھیں۔ حطی اور فینیقی قوم کی بھی ایک دیوی 'استارتہ' تھی۔ اسے تولید و افزائش کی دیوی متصور کیا جاتا تھا۔ کملیشور نے ان قدیم اسطوری کرداروں کے مماثل 'اینا' 'رونا' اور شردھا جیسے اسطوری کردار اور 'ودیا' و زینب جیسے انسانی کردار کو اپنے ناول میں پیش کیا ہے۔ ان میں 'رونا' ایک ایسی دیوداسی ہے جس میں شہوت و محبت اور تولید و تناسل کے تمام اوصاف موجود ہیں اور بعض ایسی خوبیاں موجود ہیں جو اسے سمیری دیوی 'نانا' اور کریٹ کی دیوی 'میتر ت' سے قریب کر دیتے ہیں۔ کملیشور نے 'رونا' کے کردار کو کچھ اس طرح بیان کیا ہے کہ وہ اسطوری کردار 'مادر فطرت' نظر آتی ہے۔ کملیشور اس کی تصویر کشی اس طرح کرتے ہیں:

> *देवलोक के समस्त सफेद पंखों वाले पंछी देवदासी रूना को लेकर मर्त्यलोक पर उतर रहे थे।*
>
> *अवतरण के समय उसके साथ सभी तरह के पंछी:पखेरु शामिल होते गए थे। उनमें अंजन और चँद्रवाक तो थे ही,*

कंक पक्षियों के सातों वंश शामिल थे। मयूर थे, शकुंत पक्षी, सारस, नीलकंठ, दवाक, पंचवर्णी हंस, महाबक, पांडु, जलकाग सुपर्ण धनेश, ऋुंच परिवार के सभी सदस्य... उनके गीतों और गाते स्वरों से प्रकृति झूम उठी थी। 3

ترجمہ:

جنت کے تمام سفید پروں والے پرندے دیوداسی رونا کو لے کر زمین پر اتر رہے تھے۔ اترتے وقت اس کے ساتھ تمام قسم کے چرند و پرند شامل ہوتے گئے تھے۔ ان میں انجن اور چترواک تو تھے ہی، بگلوں کی سات نسل بھی شامل تھی۔ مور، شکونت پرندہ، سارس، نیل کنٹھ، داؤک، پانچ رنگی ہنس، مہاوک، پانڈو، پن کوا، خوبصورت پروں والا دھنیش، ریچھ خاندان کے تمام اراکین۔ ان کے نغمے اور آوازوں سے فطرت جھوم اٹھی تھی۔

یہ ساری خوبیاں ’نانا‘ اور ’نیترت‘ کے علاوہ سندھ کی آریہ تہذیب کی دیوی مادر فطرت ’پاروتی‘ کے عین مشابہ دکھائی دیتی ہیں۔ کملیشور نے ان اسطوری تانیثی کرداروں کے ذریعہ انسان کے ’جذبۂ محبت‘ کو متشکل کیا ہے۔ استعاراتی اور علاماتی نظام کے بجائے یہ پیکر سازی کا عمل کملیشور کے اس (کتنے پاکستان) ناول کی تحیر آمیز فضا کو جیتی جاگتی دنیا کی صداقتوں کا نور عطا کرتا ہے۔ اس ناول میں عملی سطح پر انسان کو دیوتاؤں پر فوقیت حاصل ہے۔ اساطیر کے اس نوع کے استعمال سے کملیشور کے یہاں ارضی سروکار، تہماتی دنیا کی طلسم ناک اور تحیر آمیز کیفیات سے بالاتر دکھائی دیتے ہیں۔ انھوں نے ’کتنے پاکستان‘ میں اساطیر کا استعمال حیرت واستعجاب پیدا کرنے کے لیے نہیں کیا اور نہ وہ اپنے قارئین کو اساطیری روایتوں کے سہارے موہوم دنیا کی سیر کرانے کی جستجو کرتے ہیں بلکہ توہم پرستی کے جال سے انسانی عقیدے کو آزاد کرنے کی کوشش ہی ان کے یہاں رہی ہے۔ ڈاکٹر قاضی عابد نے اپنی کتاب ’اردو افسانہ اور اساطیر‘ میں افسانوی ادب میں اساطیر کی اہمیت پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھا ہے کہ:

اساطیر افسانے کے لیے ایک ایسا مواد مہیا کرتی ہیں جس سے اس تہذیب

> کے لوگ کسی نہ کسی سطح پر روشناس ہوتے ہیں اس لیے اساطیر کی شمولیت سے افسانے میں ایک ثقافتی اور تہذیبی وژن پیدا ہو جاتا ہے کہانی اس صورت میں اپنی جڑوں کی تلاش کر لیتی ہے جو اسے قدیم ماضی اور قدیم دانش کی طرف لے جاتی ہے... انسان کے روحانی ابتلا کی کتھا اساطیری علائم میں بہت آسانی سے بیان کی جا سکتی ہیں۔4

اساطیر کا سہارا لے کر یہ تہذیبی اور ثقافتی وژن انھوں نے اپنے قارئین کو دیا ہے۔ لیکن یہ امر بھی اتنا ہی حق ہے کہ داستانوی ادب میں اساطیر کا فنی استعمال اتنے خوبصورت انداز میں ہوتا تھا کہ قارئین کی دلچسپی بڑھ جاتی اور ان کے شوقِ مطالعہ کو مہمیز ملتی مگر افسانوی ادب میں اساطیر سامانِ تحظیظ فراہم نہیں کرتے۔ کملیشور کے یہاں بھی اساطیر کا استعمال فرحت و نشاط کی بجائے تقشف و یابس کی فضا پیدا کرتا ہے۔ ناول نگاری میں اساطیر کے استعمال کی اس کمزوری کی طرف بہت پہلے منشی پریم چند نے اشارہ کر دیا تھا۔ 'میرے بہترین افسانے' کے دیباچہ میں انھوں نے لکھا ہے کہ:

> مجھے اس بات کا پورا یقین ہے کہ عوام آج الف لیلیٰ کی کہانیوں سے جس قدر محظوظ ہوتے ہیں، اتنا جدید ناولوں سے نہیں ہوتے۔5

ہمارے ناولوں میں اساطیر کے غیر مؤثر ہونے کی اصل وجہ یہ ہے کہ ناول نگاروں نے داستانوں کی طرح بالراست اساطیر کو اپنے ناولوں کا پلاٹ نہیں بنایا بلکہ علائم و استعارات اور پیکروں کی شکل میں ان کا استعمال کیا، جس کی وجہ سے کہانی کی تفہیم پیچیدہ ہو گئی اور بجائے محظوظ ہونے کے ناولوں کے قاری تقشف کا شکار ہو گئے۔ کملیشور کے ناول 'کتنے پاکستان' میں اساطیر کی بہتات اور علائم و استعارات کی شکل میں ان کے استعمال نے قارئین کو اس کی کہانی میں بوجھل فضا کا احساس دلایا ہے۔ بوجھل پن کی ایک وجہ یہ بھی سمجھ میں آتی ہے کہ انھوں نے بعض غیر معروف اساطیر اپنے ناول میں استعمال کی ہیں۔ مثلاً ایک جگہ انھوں نے 'شردھا' اور ستیہ ورت کا ذکر کیا ہے تو دوسری جگہ 'انو' کا۔ یہ تینوں اساطیری شخصیتیں بہت زیادہ غیر معروف ہیں۔ ایک اور وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ مختلف تہذیبوں کی اساطیری شخصیات کو کملیشور نے بعض مقامات پر یکجا کر دیا ہے۔ مثلاً 'انو' جو سندھ تہذیب میں 'بیاتی' کا لڑکا ہے، اسے کریٹ اور آشوری تہذیب کے عفریت نما انسان

'ایکندؤ' اور سمیری دیوتا 'انو' کے ساتھ جوڑ دیا ہے۔ بعض قدیم تہذیبوں کے واقعات اور روایات میں مماثلت پائی جاتی ہے۔ مثلاً ہندو تہذیب میں 'منو' نصرانی عیسائی اور اسلامی تہذیب میں 'نوح' اور چینی تہذیب میں 'یؤان' تینوں شخصیتوں سے منسوب بددعا کے نتیجہ میں طوفانِ آب کا آنا اور دنیا کے تباہ ہونے کا ذکر روایتوں میں ملتا ہے۔ کملیشور نے ان مماثلتوں کا فائدہ اٹھاتے ہوئے ان تینوں شخصیتوں کو اپنے ناول میں یکجا کر دیا ہے۔ ہندو اساطیر میں 'شردھا' تو بہت ہی غیر معروف کردار ہے۔ شری رام چندر شکل نے بائیس صفحات پر مشتمل ایک مضمون 'شردھا- بھکتی' کے عنوان سے لکھا تھا۔[6]

اس میں رامائن، مہابھارت وغیرہ کے حوالے درج ہیں، تلسی داس اور رس کھان کے کلام کی مثالیں ہیں۔ مذہبی اور سماجی بحث ہے لیکن انھوں نے اس پورے مضمون میں کہیں بھی 'شردھا' کے اساطیری کردار کا ذکر نہیں کیا۔

ہمارے افسانوی ادب میں بیانیہ کی ایک روایت یہ بھی رہی کہ کہانی کے پلاٹ میں اصل موضوع بیان کرتے وقت اس میں کوئی اساطیری واقعہ کو جوڑ دیا جاتا ہے اور پھر اس اسطور کے سہارے کہانی کو آگے بڑھایا جاتا ہے۔ فنکار/ افسانہ نگار اس تکنیک کو برتتے وقت اگر مستعمل اسطور کی حقیقت سے بے خبر ہو تو یہ تکنیک اس افسانے کے تاثر کو برباد کر دے گی۔ ہاں! اگر افسانے میں اسطور کا صحیح استعمال ہوا تو اس کے تاثر آفرینی میں اضافہ ہو جاتا ہے، کیونکہ بقول ڈاکٹر سید یحییٰ نشیط:

> اسطوری لفظیات کا ایک وصف انتقالِ خیال میں سرعت کا پیدا ہو جانا بھی ہے۔ اگر قاری جہاں دیدہ اور کثیر المطالعہ ہے تو بالفرض اگر وہ نارِ نمرود کا واقعہ پڑھ رہا ہے تو اس کا خیال سرعت کے ساتھ برادرانِ وطن کے یہاں پائے جانے والے 'پرلھاذ' کے قصے کی طرف منتقل ہو جائے گا... اسطوری لفظیات میں انتقالِ خیال کا جادو بعض اوقات سر چڑھ کر بولنے لگتا ہے اور دو مختلف عقائد کے تلازمے ایک دوسرے سے متصل ہی نہیں واقعاتی سطح پر بھی باہم مشترک نظر آتے ہیں۔[7]

کملیشور نے اپنے ناول میں اساطیر کا کچھ ایسا ہی استعمال کیا ہے۔

سطور بالا میں 'نوح'، 'منو' اور 'یو' کی مثال دی گئی ہے۔ اس کے ساتھ ہی انھوں نے اصل واقعہ کو اسطور کے ساتھ جوڑ کر اس کی اثر آفرینی کو بڑھایا ہے۔ 'کتنے پاکستان' کے علاوہ ان کے افسانوں میں بھی یہ تکنیک بڑی کامیابی کے ساتھ اپنائی گئی ہے۔ کملیشور اپنے ناول 'کتنے پاکستان' کی ابتدا ودیا اور ادیب کی اسکولی زندگی سے کرتے ہیں۔ اسکول جانے کے لیے کانپور کے ریلوے پلیٹ فارم پر ایک دوسرے کے لیے انتظار کرنا، واپسی میں ادیب کا کانپور اسٹیشن پر اتر جانا اور ودیا کا اپنے گاؤں کی طرف چل دینا، وغیرہ۔ عرصہ بعد ادیب کو ایک خط ملتا ہے جو کئی مقامات سے redirect ہو کر ممبئی میں اس تک پہنچا ہے، اس میں اردو کے چند شعر عشقیہ ہیں اور دل کی کیفیت کے مظہر ہیں۔ آخر میں خدا حافظ لکھ کر خط ختم کر دیا ہے۔ ادیب کو اشعار پڑھ کر تو ودیا یاد آجاتی ہے مگر خدا حافظ کی ترکیب اسے پریشان کر دیتی ہے کہ ودیا تو ہندو ہے مگر یہ کیوں لکھی ہوگی۔ اسی خیال میں ڈوبا ہوا ادیب جواب اخبار کا مدیر بھی ہے، اپنے اردلی کی آواز پر چونک پڑتا ہے۔ اردلی محمود اسے خبریں سناتا ہے، ملکوں کے درمیان ہو رہی جنگ کی خبریں۔ اچانک طوفانی ہوائیں اٹھنے لگیں۔ آسمان پر اندھیرا چھا گیا۔ شور اتنا کہ کان پڑی آواز سنائی نہ دیتی تھی۔ ادیب نے اپنے کانوں میں انگلیاں ڈال کر زور سے محمود کو آواز دی مگر محمود کا کہیں پتہ نہیں۔ تھوڑی دیر بعد محمود گرتا پڑتا ادیب کے سامنے حاضر ہو کر کہنے لگا کہ میں ماضی میں چلا گیا تھا وہاں میں نے اپنے آبا واجداد کو دیکھا۔ رام چندر جی کو دیکھا جو ایودھیا میں راج کر رہے تھے... یہاں سے یکا یک اسطوری فضا چھا جاتی ہے اور رامائن، مہابھارت کے واقعات سے لے کر کائنات (برہمانڈ) کے حالات سب یکے بعد دیگرے نظروں کے سامنے آنے لگتے ہیں۔ یہ تمام واقعات 'محبت' کی بہ نسبت جنگ اور موت کے احوال

ہی پیش کرتے ہیں۔ موت پر قابو پانے کے لیے بالآخر شہنشاہ گلگمیش کی مہم شروع ہوتی ہے۔ اس کا اعتماد اتنا مضبوط و مستحکم ہے کہ اس نے اوّل تو یورپ میں اپنا کا مندر بنوایا۔ اس میں ایشتر دیوی کی مورتی نصب کر دی۔

''ایشتر دیوی بابلی تہذیب (سمیری تہذیب کی ایک شاخ) کی ایک دیوی ہے۔ یہ قوم دوہری تثلیث پر اعتقاد رکھتی تھی۔ پہلی تثلیث ان کے یہاں آسمان، زمین اور پانی کے دیوتاؤں پر مشتمل تھی۔ یہ تین دیوتا انو، اینلل اور آیا تھے۔ دوسری تثلیث سورج، چاند اور زہرہ کی تھی۔ اس تثلیث میں سورج کا دیوتا شماس، قمر کا دیوتا سین اور زہرہ کی دیوی ایشتر تھی۔ بخت نصر کے بنائے ہوئے مندر باربیب (برس نمرود) یا 'مندر ہفت سیارگاں' میں اس دیوی کو پانچویں منزل پر نصب کیا گیا تھا۔ ایشتر دیوی کی دو حیثیتیں تھیں۔ جب سیارۂ زہرہ شام کو طلوع ہوتا تو یہ محبت کی دیوی سمجھی جاتی اور زہرہ جب صبح کو طلوع ہوتا تو اسے جنگ و جدال کی دیوی متصور کیا جاتا۔''[8]

کملیشور نے عصر حاضر میں نفرت و عداوت کے ماحول میں محبت و ایثار کے جذبات کو پروان چڑھانے کے لیے اساطیری کرداروں کا سہارا لیا ہے اور عامی ہی نہیں کائناتی امن و آشتی اور انبساط و شادمانی کے لیے محبت و الفت کی ضرورت و اہمیت کو واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔ 'کتنے پاکستان' میں جگہ جگہ نفرت پر محبت کی برتری کو جتانے والے واقعات اساطیر سے مستعار لیے گئے ہیں:

भव्य दीवार के पास हुई उस मुठभेड़ में एंकिदू को परास्त करने के बाद, न मालूम क्यों सम्राट गिलगमेश ने एंकिदू से मित्रता कर ली। वे दोनों परम मित्र हो गए हैं।

यह तो खतरनाक ख़बर है। अक्कादी सभ्यता का देवता सुरु घबराकर बोला।

यही तो ... यही तो... परम देवता अनु ने कहा— भयानक बात यह है कि पृथवी सम्राट गिलगमेश् ने मित्रता नामक तत्त्व को

भी तलाश लिया...

यह सुनकर सारे देवता बेहद चिन्तित और हताश हो गए। तब मेसोपोटामिया के देवता अलवोनियस ने संकटग्रस्त स्वर में कहा– देवताओं के देव अनु! हमारी कमज़ोरी यही है कि हमने प्रेम और मित्रता जैसे तत्वों को नहीं तलाशा।... मनुष्य द्वारा प्रेम और मित्रता जैसे तत्वों की खोज बहुत ही विकराल साबित हो सकती है। [9]

ترجمہ:

عظیم الشان دیوار کے قریب ہوئے اس تصادم میں انکدو کو شکست دینے کے بعد نہ معلوم کیوں سمراٹ گل گمیش نے انکدو سے دوستی کرلی۔ ان دونوں میں گہری دوستی ہوگئی ہے۔ یہ تو خطرناک خبر ہے۔ اکادی تہذیب کا دیوتا سرو گھبرا کر بولا۔

یہی تو...... بڑے دیوتا انو نے کہا۔ خطرناک بات یہ ہے کہ بادشاہ زماں گل گمیش نے دوستی نام کے عنصر کی تلاش کرلی۔ یہ سن کر دیوتا بہت متفکر اور مایوس ہوگئے۔ تب میسو پوٹامیا کے دیوتا الوونیس نے بھرائی آواز میں کہا۔ دیوتاؤں کے دیوتا انو! ہماری کمزوری یہی ہے کہ ہم نے محبت اور دوستی جیسے عناصر کی تلاش نہیں کی۔ انسان کے ذریعہ محبت اور دوستی جیسے عناصر کی تلاش نہایت خطرناک ثابت ہوسکتی ہے۔

دیوتاؤں میں محبت اور دوستی یہ دونوں صفات نہیں ہیں اس لیے انھیں اپنے وجود کا خطرہ بنا رہتا ہے۔ ان کے تقدس کا دارومدار انسان کی ذات پر ہے، وہ اگر انھیں پوجنا چھوڑ دے تو دیوتاؤں کا وجود روئے زمین سے ختم ہوجائے گا۔ اس کا اعتراف کملیشور نے تانیا دیوی کی زبانی کیا ہے:

दजला, फरात और डैन्यूब की परा–धरती के समस्त देवताओं! तुम सब आज चिन्तित हो क्योंकि मनुष्य ने प्रेम

तथा मित्रता जैसे नए तत्वों को खोज लिया है, लेकिन तुम्हें किसने रोका था? तुम सब घोर अहंकारी हो। तुम यह भूल गए कि मनुष्य ही ने तुम्हें सिरजा है। मनुष्य के बिना तुम्हारी और हम जैसी देवियों की कोई औक़ात या आस्तित्व नहीं है। तुम समस्त देवता लोग प्रेमविहिन और एकांगी व्यक्ति हो।... तुम्हारे पास मित्रता का मूल्य नहीं है।... मनुष्य ने प्रेम और मित्रता के अलावा प्रजनन की वैध परम्परा का आविष्कार भी कर लिया है।, इसलिए उन्हें संस्कार जैसी महाशक्ति भी प्राप्त हो गई। है। 10

ترجمہ:

دجلہ، فرات اور ڈینیوب کی سرزمین کے تمام دیوتا! تم سب آج متفکر ہو کیونکہ انسان نے دوستی اور محبت جیسے نئے عناصر کو تلاش کرلیا ہے۔ لیکن تمھیں کس نے منع کیا تھا؟ تم سب نہایت مغرور و متکبر ہو۔ تم سب بھول گئے کہ انسانوں نے ہی تمھیں عزت بخشی ہے۔ انسانوں کے بغیر تمھاری اور ہم جیسی دیویوں کی کوئی اوقات یا وجود نہیں ہے۔ تم تمام دیوتا محبت سے عاری، عزلت پسند شخص ہو۔ تمھارے نزدیک دوستی کی کوئی قدر و قیمت نہیں ہے۔ انسان نے محبت اور دوستی کے علاوہ افزائش نسل کے جائز طریقے کی ایجاد بھی کرلی ہے۔ اس لیے انھیں حسن اخلاق جیسی طاقت بھی حاصل ہوگئی ہے۔

کملیشور کے یہاں دیوتاؤں کے متعلق اس طرح کا تصور ان کے خلاق تخیل کی اپج نہیں، بلکہ ادب میں اس کا سلسلہ ہومر کے زمانے سے پایا جاتا ہے۔ مولانا نیاز فتح پوری 'کیوپڈ اور سائکی' میں رقم طراز ہیں:

ہومر کے نقادوں کا کہنا ہے کہ اس کے دیوی دیوتا انسانوں کے سامنے کوئی

> اعلیٰ اخلاقی تصور پیش نہیں کرتے۔ وہ انسانوں سے محبت کم اور حسد زیادہ کرتے ہیں۔ ان کی مثال بداخلاق، **مطلق العنان** بادشاہوں کی ہے۔ انھیں خوش رکھنے کے لیے خوشامد اور اطاعت ضروری ہے۔ وہ انسانوں کو مرفہ الحال اور خوش وخرم دیکھ کر درپے انتقام ہوجاتے ہیں۔ اس کی ایک عمدہ مثال ایفروڈائٹ کی ہے جو باوجود حسن کی دیوی ہونے کے سائیکی نامی حسین عورت کو اپنا نشانہ غضب بناتی ہے۔ 11

'کتنے پاکستان' میں کملیشور نے دیوتاؤں کی ان ہی قبیح صفات کو بتواتر بیان کیا ہے۔ گویا انھوں نے یونانی ادب کی اساطیری روایت کی اپنے ناول میں پیروی کی ہے۔ انھوں نے ہندو اساطیر میں صرف نارد کو عملی طور پر اپنے ناول میں استعمال کیا ہے، باقی بہت سارے اساطیری کرداروں کی صرف نشاندہی کردی ہے۔ ناول کی کہانی / پلاٹ میں وہ عملی طور پر شامل نہیں ہیں۔

اس قسم کے اساطیری عناصر کملیشور کے دیگر ناولوں میں نظر نہیں آتے۔ ان کی ناول نگاری کی ابتدا 'ایک سڑک ستاون گلیاں' سے ہوتی ہے۔ اس کی مقبولیت کا یہ حال تھا کہ ناشر نے طباعت کی جلدی اور عجلت میں اس کا عنوان گلیاں کی مناسبت سے 'بدنام گلی' رکھ دیا۔ اس ناول میں چھوٹے شہروں میں بسنے والے مزدوروں کی سخت کوشی اور مصائب سے پر زندگی کی عکاسی بڑے مؤثر ڈھنگ سے کی گئی ہے۔ تاجروں کے دولت جمع کرنے کے ہتھکنڈوں کو مضبوط کرنے والی 'دھرم منڈلیاں' قبضے میں غریب مزدوروں کے استحصال میں کس قدر فعال ہوتی ہیں اس کا گویا لیکھا جوکھا ہی اس ناول میں ہے۔

کملیشور کا دوسرا ناول 'ڈاک بنگلا' ہے۔ یہ ناول جس وقت پہلی بار شائع ہوا اس وقت جگدمبا پرشاد دِکشت کے ناول 'مردہ گھر' اور منی مدھوکر کے 'سفید میمنے' کا خوب چرچا تھا۔ کملیشور کے ناول 'ایک سڑک ستاون گلیاں' بھی ناولوں کی دنیا میں دھوم مچا رہا تھا۔ 'ڈاک بنگلا' ایک علامت / پیکر کے طور پر استعمال ہوا ہے۔ 'ایرا' (ہیروئن) کی زندگی کی علامت ہے۔ اس ناول میں رومانیت کی فضا میں تحیر و استعجاب کے ذرات بھی دکھائی دیتے ہیں مگر اس میں بھی انھوں نے اسطوری ماحول پیدا کرنے کی کوشش نہیں کی۔ البتہ ان کے ایک اور ناول 'تیسرا آدمی' میں شک اور

بغض کی انسانی جبلتوں کے ذریعہ تحیر وخوف کا ماحول جو تیار ہوا ہے اس میں ہلکی اسطوری فضا چھائی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔ گھر کی سیلن، سڑے اناج کی طرح مہکتا بستر، سر کے تیل کی بو، گھٹن بھرا کمرہ، ہوا کے جھونکے، دلی جیسے شہر میں لوگوں میں گھرے رہنے کے باوجود اکیلے پن سے پیدا ہونے والی اداسی۔ یہ سارے نظارے خوف ووحشت اور تعجب وتذبذب کی کیفیات کو بڑھاوا دیتے ہیں اور ایک قسم کا اسطوری ماحول بپا کرنے میں معاون بن جاتے ہیں۔ یہی حال ان کے ناول 'سمندر میں کھویا ہوا آدمی' کا بھی ہے۔ یہ علامتی ناول ہے اور مختلف علائم کو ابھارنے کی اس میں کوشش کی گئی ہے۔ اس میں اسطوری فضا بعض جگہ گہرائی لیے ہوئے محسوس ہوتی ہے۔ جیسے:

> सड़कों पर एक के बाद एक लहरें आती चली जा रही हैं– आदमियों की लहरें–और वे इस जन समुद्र में डूबते जा रहे हैं। छटपटाकर इधर उधर हाथ पैर मार रहे हैं, पर कोई सहारा नहीं मिलता। कोई किनारा दूर तक नज़र नहीं आता है। और उसी समुद्र में वह डूबती चली गयी। चारों तरफ़ पानी था। उसके कानों में, आंखों में पेट में खारा पानी भर गया था और साँस रुकने लगी थी। रुकती साँस से एक दो आँख खुली तो चारों तरफ़ अँधेरा था। चारों तरफ़ समुद्र की मनहूस ख़ामोशी छाई हुई थी। [12]

ترجمہ:

سڑکوں پر یکے بعد دیگرے لہریں آتی چلی جارہی ہیں۔ انسانوں کی لہریں—اور وہ اس عوامی سیلاب میں غرقاب ہوتے جارہے ہیں۔ چھٹ پٹا کر ادھر ادھر ہاتھ مار رہے ہیں لیکن کوئی سہارا نہیں ملتا۔ کوئی کنارا دور تک نظر نہیں آتا ہے۔

اور اسی سمندر میں وہ ڈوبتی چلی گئی۔ چاروں طرف پانی تھا۔ اس کے کانوں میں، آنکھوں میں، پیٹ میں کھارا پانی بھر گیا تھا اور سانس رکنے لگی

تھی ۔ رکتی سانس سے ایک دو آنکھ کھلی تو چاروں طرف اندھیرا تھا۔

چاروں طرف سمندر کی منحوس خاموشی چھائی ہوئی تھی۔

کملیشور نے تقسیم وطن کے حالات، انسان کشی اور بربریت کا نقشہ اپنے افسانوں اور ناولوں میں کھینچا ہے۔ 'کتنے پاکستان' میں اس کی جھلکیاں دکھائی دیتی ہیں۔ اپنے بعض افسانوں کا موضوع بھی انھوں نے اس واقعہ کو بنایا ہے۔ آزادی کے بعد کے زمانے سے چھٹے دہے تک دراصل اس واقعہ کے اثرات جہاں دلوں میں جم گئے تھے۔ وہاں جن لوگوں کے سروں پر سے یہ قیامت گزری ان کے شعور و لاشعور میں اس کے نقوش ایسے مرتسم ہوئے کہ ان کے فکر و سوچ کا محور ہی وہ حادثہ ہو گیا۔ بھشم ساہنی کا 'تمس' اس واقعہ کو بنیاد بنا کر لکھا ہوا ناول ہے، تو بدیع الزماں نے 'چھاکو کی واپسی' جیسے ناول میں تقسیم کے حالات ہی قلم بند کیے ہیں۔ کملیشور نے 'لوٹے ہوئے مسافر' میں سرحد کے قریب کے ایک گاؤں پر تقسیم وطن کے وقت گزرے حالات کو بیان کرنے کی کوشش کی ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ:

> गरीबी अपमान, भूख और बेबसी में भी वे हारे नहीं थे पर
> नफ़रत की आग और शंकापूर्ण धुँआँ वे बरदाश्त न कर पाये
> और उनके काफिले अनजान देश ही की ओर चले गये। 13

ترجمہ:

> غریبی، بے عزتی، بھوک اور بے بسی میں بھی وہ ہارے نہیں تھے لیکن نفرت
> کی آگ اور اندیشے سے بھرے دھوئیں وہ برداشت نہیں کر پائے اور ان
> کے قافلے نامعلوم ملک کی طرف چلے گئے۔

ان تمام ناولوں میں 'کتنے پاکستان' کو شمار نہ کیا جائے تو اسطوری کردار یا واقعات کا فقدان ہے، صرف تحیر و استعجاب کی کیفیات ہی کے سہارے ہلکی سی اسطوری فضا چھائی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔ مذکورہ تمام ناول بہ استثنیٰ 'کتنے پاکستان' الہ آباد اور دلی میں رہائش کے زمانے کے ہیں۔ ممبئی میں بس جانے کے بعد انھوں نے لمبے عرصے تک کوئی ناول نہیں لکھا۔ پھر جو لکھا تو فلم کے اندھیرے اجالے والی دنیا ان کے پیش نظر رہی۔ 'کالی آندھی' انھوں نے لکھی تو گلزار نے اس کے

پلاٹ کوفلم میں ڈھال دیا اور 'آندھی' کے نام سے یہ فلم کافی مشہور ہوئی۔ کہا جاتا ہے کہ اس فلم کو خود شریمتی اندرا گاندھی نے دیکھا تھا۔ دراصل یہ کہانی اندرا گاندھی کی سیاسی زندگی کے چند پہلوؤں کو اجاگر کرنے والی ہے۔ کملیشور نے مرکزی حکومت میں انتخابات کی چالوں، سازشوں، طور طریقوں کو روبہ عمل لانے والے ہتھ کنڈوں کا ہو بہ ہو نقشہ کھینچا ہے۔ اس پورے ناول میں بھی کہیں اساطیری فکر و عمل کا دخل نہیں ہے۔

'آگامی اتیت' پڑھتے وقت ہم منٹو کو یاد کرنے لگتے ہیں۔ چاندنی، کملیشور کے 'آگامی اتیت' کا ایک نسائی کردار ہے۔ جو ہے تو 'کم سن' وہ اپنا جسم محض اپنا پیٹ پالنے کے لیے بیچتی ہے۔ مگر اپنے گاہکوں سے بنا جسم بیچے پیسے وصول نہیں کرتی۔ کوئی اگر اصرار کر کے پیسے دینا بھی چاہے تو وہ بھگوان کی دہائی دیتی ہے۔ یعنی ہے تو وہ فاحشہ مگر اپنا 'دھندا' ایمانداری کے ساتھ کرنے میں ایمان رکھتی ہے۔ گندی گلیوں کے غلیظ گھروں کے ماحول اور فضا میں یہ پورا ناول آگے بڑھتا ہے۔ کملیشور نے اس مختصر سے ناول میں قدم قدم پر تحیر پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ بالخصوص کرداروں کے مکالمے بڑے پر اثر ہیں:

> *और क्या? कुछ करते धरते तो हो नहीं... समझते हो, मैं फोकट में पैसे ले के चली जाऊंगी। अरे बाबू, एक दिन सबको ईश्वर के यहाँ जवाब देना पड़ता है। ये पाप मैं काहे को लूँ? चाँदनी ने प्रायश्चित के लिए जैसे अपने कान पकड़ लिये थे, "धंधा करुँगी तो पैसा लूँगी, ये मामूली काम नहीं है बाबू, बहुत पित्ता मार कर अनजाने आदमी को सहना पड़ता है। तुम औरत होते तो समझ पाते।* [14]

ترجمہ:

اور کیا؟ کچھ کرے دھرتے تو ہو نہیں...... سمجھتے ہو، میں مفت میں پیسے لے کے چلی جاؤں گی۔ ارے بابو، ایک روز سب کو خدا کے یہاں جواب دینا پڑتا ہے۔ یہ گناہ میں کیوں اپنے سر مول لوں۔ چاندنی کے کفارہ کے لیے

جیسے اپنے کان پکڑ لیے تھے۔ دھندا کروں گی تو پیسہ لوں گی، یہ معمولی کام
نہیں ہے بابو، بہت جبر کر کے انجام آدمی کو سہنا پڑتا ہے، تم عورت ہوتے تو
سمجھ پاتے۔

منٹو کے افسانوں کی 'دھندا' کرنے والی عورتوں میں بھی چاندنی کی طرح ایماندار اور اپنے گاہکوں سے محبت کرنے والے نسائی کردار موجود ہیں۔ وہ بھی کملیشور کے کرداروں کی طرح منہ پھٹ تو ہیں مگر دل کے کسی گہرے گوشے میں محبت کا جھرنا ان کے یہاں ابلتا رہتا ہے۔

ان ناولوں میں جیسا کہ سطور بالا میں واضح کر دیا گیا ہے کہ اساطیری فضا ہلکی سی پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس کے لیے کملیشور اپنے کرداروں کے ذریعہ دیوی، دیوتاؤں اور اولیا وابدال کا تذکرہ کرواتے ہیں۔ اس عمل سے ناول کے متعلقہ حصے کی اساطیری فضا کچھ گہری ہو جاتی ہے۔ مثلاً:

मयन देवता की बसाई हुई इस बस्ती की ज़िन्दगी की धुरी है– यह रिकटगंज की सराय, झम्मनलाल की मंडी और मोटरों के अड्डे... मनौती–पूजा के ठिकाने हैं। शीतला देवी, गमा देवी, सैयद की मज़ार और नीम के नीचे पड़ी मैन देवता की मूरत। [15]

ترجمہ:

مین دیوتا کی آباد کی ہوئی اس بستی کی زندگی کا محور ہے۔ یہ رکٹ گنج کی سرائے جھمن لال کی منڈی اور موٹروں کے اڈے...... منوتی۔ پوجا کے ٹھکانے ہیں۔ شیتلا دیوی، گما دیوی، سید کی مزار اور نیم کے نیچے بڑی مین دیوتا کی مورت۔

'ایک سڑک ستاون گلیاں' کی یہ عبارت واضح کرتی ہے کہ ناول نگار نے اپنی تخلیق میں اساطیری فضا قائم رکھنے کے لیے کرداروں کے مکالموں اور بیان کردہ مقامات کا نہایت خوبی کے ساتھ استعمال کیا ہے۔

کملیشور کے ناولوں کے اس جائزے سے پتہ چلتا ہے کہ 'ایک سڑک ستاون گلیاں' سے لے کر 'آگامی اتیت' تک کے تمام ناولوں میں سوائے 'کتنے پاکستان' کے کہیں بھی اساطیری عناصر کی بہتات نظر نہیں آتی۔ 'کتنے پاکستان' میں انھوں نے اساطیر کو استعمال کرنے کی جس تکنیک کو اپنایا ہے وہ اس طرح ہے کہ اصل کہانی چلتے چلتے اسطور کی سمت مڑ جاتی ہے اور اب اسطوری روایت آگے بڑھتی ہے وہ جب ختم ہونے کو آتی ہے تو اصل کہانی کی طرف وہ پلٹ جاتی ہے۔ گویا ناول میں کہانی کے ایک ٹکڑے میں اسطور کا بیان اور دوسرے ٹکڑے میں اصل کہانی آگے بڑھتی ہے۔ یہ طریقہ اردو کے افسانہ نگاروں کے یہاں بھی اپنایا گیا ہے۔ مثلاً غلام عباس کا افسانہ اوتار، سریندر پرکاش کا افسانہ 'بن باس' اور انوار احمد کا فسانہ 'درداں دی ماری' وغیرہ میں ایسے طرز و اسلوب کو اپنایا گیا ہے۔

ناولوں کی طرح کملیشور کی بعض کہانیوں میں بھی اساطیری فضا گہرائی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔ ان کی کہانیوں کے بعض عنوانات ہی ایسے ہیں جن میں اساطیری رنگ نظر آتا ہے۔ ان کی ایک مشہور کہانی گاندھی ازم کا پرچار کرنے والی 'ناگ متی' ہے۔ یہ نام ہی خود اساطیری روایت سے جڑا ہوا ہے۔ کملیشور کی یہ کہانی ان کے ادبی سفر کے تیسرے پڑاؤ (1972-1966) میں لکھی گئی تھی۔ آج جب کہ قدروں کے زوال کا زمانہ ہے، انسانی اخلاق پژمردہ ہو گئے ہیں، اصلاح و افادیت کے تصور کو گھن لگ گئی ہے۔ مقصدیت کا رجحان بے سمتی کا شکار ہو گیا ہے۔ ایسے ناگفتہ بہ اور خزاں رسیدہ حالات میں کملیشور نے گاندھی جی کے نظریات اور ان کے افکار کے احیا کے لیے یہ کہانی لکھی ہے۔ شہروں کو تو چھوڑیئے، گاؤں گاؤں اور قریے قریے میں آج مشرقی روایتوں سے بیزاری اور مغربی زبان و تہذیب سے وارفتگی کا ماحول گرمایا ہوا ہے مگر کملیشور کی کہانی 'ناگ متی' کا ہیرو وشوناتھ ہندی زبان کی ترویج کے لیے کاندھے پر جھولا لٹکائے گھوم رہا ہے۔ اسے اس بات کا غم کھائے جا رہا ہے کہ ہندی کے اپنے علاقے ہی میں ہندی ختم ہوتی جا رہی ہے۔ سردی، گرمی، برسات کی پروا نہ کرتے ہوئے پیدل وہ گھوم گھوم کر ہندی کا پرچار کر رہا ہے مگر خاطر خواہ نتائج برآمد نہیں ہوتے تو بالآخر ایک گاؤں میں 'ہندی مندر' کے سامنے ببول کے پیڑ کے نیچے وشوناتھ کو یہ جملے کہتے لوگوں نے سنا۔ ''سو یو وِل گو ٹو یور کنٹری! یس یو کین'' (so you will go to your country! yes

(youcan اور لوگ کہنے لگے کہ اب پنڈت وشوناتھ انگریزی بولتے ہیں۔ یہ شکستہ خوردگی پنڈت جی کو کب بھانے والی تھی۔ وہ بیمار ہو گئے۔ ہندی مندر میں وہ رات کے وقت بڑبڑاتے अ, आ, इ, ... راجارام نے پنڈت جی کو ہسپتال میں شریک کرنے کا مشورہ دیا اور گاؤں کے تمام لوگوں نے اتفاق کرلیا۔ پنڈت وشوناتھ کو ہسپتال میں شریک کرنے کا انتظام کیا جانے لگا۔ یہاں کملیشور کی کہانی 'ناگ منی' ختم ہو جاتی ہے۔

دراصل یہ کہانی آزادی سے قبل کی بھارتی تہذیب پر مر مٹنے والے بھارتی سماجی روایات کو پسند کرنے والے لوگوں کے جذبات و احساسات کو گرمانے والی ہے۔ بیسویں صدی کے چھٹے عشرے کے بعد پیدا ہونے والے نوجوانوں پر اس کا کوئی اثر مرتب نہیں ہوتا۔ یہی وجہ ہے کہ کملیشور کی 'ناگ منی' کو وہ پذیرائی حاصل نہیں ہوئی جو ان کی دیگر کہانیوں کو حاصل تھی۔ اس کہانی کا عنوان 'ناگ منی' نہایت معنی خیز ہے اور کملیشور نے بطور علامت اس کا استعمال کیا ہے۔ ہندوستانی اساطیر میں 'ناگ منی' کے متعلق ایک روایت ہے کہ 'ایک خاص نسل کے ناگ (سانپ) کے منہ میں ایک چمکدار ہیرا ہوتا ہے۔ اس کی روشنی میں وہ رات کے وقت گھومتا رہتا ہے۔ ہیرے کے بغیر سانپ بے چین ہی نہیں پاگل ہو جاتا ہے اور اگر ہیرا اس سانپ سے چھین لیا جائے تو وہ اندھا ہو جاتا ہے۔ اس توہماتی قصے کو کملیشور نے اپنی کہانی میں کہانی کی ہیروئن سوشیلا کی زبانی کہلوایا ہے:

सर्पमणि को साँप कभी नहीं छोड़ता। वह उजास देती है। साँप अपनी मणि को कहीं छोड़ कर भूल जाए तो पागल हो जाता है। रात को वह अपनी मणि से खेलता है।... इधर–उधर चला जाए तो लौट कर वहीं आता है, जहाँ मणि पड़ी होती है।[16]

ترجمہ:

سانپ اپنے لعل کو کبھی نہیں چھوڑتا وہ اسے روشنی دیتا ہے۔ سانپ اپنے لعل کو کہیں چھوڑ کر بھول جائے تو پاگل ہو جاتا ہے۔ رات کو وہ اپنے لعل سے کھیلتا

ہے۔ادھر ادھر چلا جائے تو لوٹ کر وہیں آتا ہے جہاں لعل پڑا ہوتا ہے۔

کملیشور نے 'ناگ منی' کو انسان کے کسی خاص مقصد کی علامت قرار دیا ہے۔ وشوناتھ جو اس کہانی کا ہیرو ہے، اپنی زندگی کو ہندی پر چار کے لیے وقف کر دیتا ہے۔ غیر ہندی داں افراد کو ہندی سکھانا اس کا مقصد ہے، اور اسی مقصد کو لے کر وہ بھارت کا چپہ چپہ گھومتا ہے۔ گاندھی کے نظریات اور ہندی زبان کی ترقی دونوں اس کے ساتھ ساتھ رہتے ہیں، لیکن آزادی کے بعد کی نسل کو نہ گاندھی پسند ہیں نہ ہندی زبان سے کچھ لینا دینا۔ وشوناتھ اپنے مقصد کی خاطر خوب صعوبتیں اٹھاتا ہے۔ ہندی مندر تعمیر کرتا ہے مگر جنوبی ریاستوں میں اس کے کام کی کوئی قدر نہیں ہوتی تو وہ بجائے ہندی زبان میں اظہار خیال کرنے کے انگریزی بولی بولنے لگ جاتا ہے گویا اپنے اصل کے ناگ منی کو بھول جاتا ہے اور ایسا بیمار ہوتا ہے کہ ہندی مندر سے لوگ اٹھا کر اسے بے یار و مددگار دواخانے میں شریک کرا دیتے ہیں۔ مقصد ہاتھ سے نکل جانے کی وجہ سے اس کی کیفیت اسی سانپ کی سی ہو جاتی ہے جس نے اپنے آپ ناگ منی کو کھو دیا ہے۔

'ناگ منی' اگرچہ کہ اس دور کی کہانیوں میں شمار ہوتی ہے، جب کملیشور نے 'جوکھم'، 'سانپ'، 'بیان'، 'راتیں'، 'لاش'، 'مانسرور کے نہیں' اور 'اپنا اکانت' جیسی کہانیاں لکھی تھیں، لیکن 'ناگ منی' کو اتنی مقبولیت حاصل نہیں ہوئی اور ناقدین نے بھی اس کی طرف زیادہ گہرائی سے نہیں دیکھا۔ بقول سبھاش پنت:

> नागमणि एक ऐसे आदर्श और कर्तव्य निष्ठ हिन्दी–प्रचारक मास्टर की कहानी है, जो अपनी जद्दो–जहद में अंततः पूरी तरह टूट जाता है, यह कहानी उस अकेले आदर्शवादी की नहीं बल्कि हज़ारों लाखों आदर्शवादी युवकों की नियति है। यह कहानी एक साथ बहुत से सवालों को उठाती है। अंततः जिनका हल हमें ही खोजना है। [17]

ترجمہ:

ناگ منی ایک ایسے با مثال اور فرض شناس ہندی کی تشہیر کرنے والے

استاد کی کہانی ہے جو اپنی جدوجہد میں بالآخر پوری طرح ٹوٹ جاتا ہے۔
یہ کہانی صرف اس بامثال شخص کی نہیں بلکہ ہزاروں، لاکھوں مثالی نوجوانوں کی بھی ہے۔ یہ کہانی ایک ساتھ بہت سارے سوالوں کو جنم دیتی ہے۔ بالآخر جن کا حل ہمیں ڈھونڈنا ہے۔

اس کہانی کے متعلق نہایت مجمل طریقے سے ڈاکٹر سوریہ نرائن رنسو بھے نے کہا تھا:

> यह कहानी केवल गाँधीवादी कार्यकर्ता की त्रासदी को ही स्पष्ठ नहीं करती अपितु गाँधिवादी मूल्यों से दूर हो जाने वाले वर्ग की अवस्था मणि के बग़ैर अंधे हो जाने वाले नाग की तरह कैसे हो रही है, इसे भी स्पष्ठ करती हे। 18

ترجمہ:

> یہ کہانی صرف گاندھیائی کارکنوں کے المیے کو ہی اجاگر نہیں کرتی بلکہ گاندھی کے اصولوں سے دور ہوجانے والے طبقے کی حالت لعل کے بغیر اندھے ہوجائے والے ناگ کی طرح کیسے ہورہی ہے اسے بھی واضح کرتی ہے۔

سوریہ نرائن رنسو بھے کے مذکورہ بالا تجزیہ سے ثابت ہوتا ہے کہ 'ناگ منی' کہانی کا عنوان اساطیری فکر کے مطابق بڑا معنی خیز ہے اور پوری کہانی اسی عنوان کے اطراف گویا اپنا مدار بناتی ہے۔

'راجا نربنسیا' کملیشور کی اولین کہانیوں میں سے ہے۔ یہی کہانی ہے جس کی اشاعت کے بعد ہی سے کملیشور ادب کی دنیا میں معروف ومقبول ہوئے۔ یہ کہانی کچھ اس پیرائے میں لکھی گئی ہے۔ بیک وقت اسطوری کہانی بھی اصل کہانی کے ساتھ آگے بڑھتی ہے۔ کملیشور کی اس کہانی میں دولت مند با اقتدار لوگوں اور مذہبی ٹھیکیداروں پر بڑا تیکھا طنز ہے۔ جگ پتی کی بیوی چندا بے اولاد ہے پانچ چھ سال شادی کو ہوگئے ہیں مگر اس کے گھر کے آنگن میں بچے کی کلکاری سنائی نہیں دی تھی جگ پتی جب بیمار ہوا تو اسے ہسپتال میں کئی دن داخل رہنا پڑا۔ دواخانے کے کمپاؤنڈر

بچن سنگھ کی نظر جب جگ پتی کی بیوی پر پڑی تو اس سے قربت بڑھانے کے لیے وہ جگ پتی کے لیے دوائیاں اور گھر چلانے کے لیے مالی امداد بھی کرنے لگا اور جب وہ اچھا ہوگیا تو اس نے جگ پتی کو ایک لکڑی کا ٹال لگوادیا، جہاں بیٹھ کر جگ پتی دن بھر لکڑیاں بیچا کرتا۔ اس کی غیر حاضری کا فائدہ اٹھا کر بچن سنگھ جگ پتی کے گھر آنے جانے لگا۔ کمپاؤنڈر سے چندا کی قربت بڑھتی گئی اور یہاں تک کہ کمپاؤنڈر کی ناجائز اولاد اس کے پیٹ میں پلنے لگی۔ کملیشور اسی کہانی کے ساتھ اسطوری کہانی کو بھی آگے بڑھاتے ہیں کہ راجا نربنسیا لاولد تھا۔ ایک روز راجا نے دو تین دن کے لیے شکار کو جانے کی خبر رانی کو دی اور جلد ہی لوٹ آنے کا بھی کہہ دیا۔ مگر ہفتہ عشرہ ہونے کے بعد بھی راجا جنگل سے نہیں لوٹا تو رانی اپنے وزیر کو ساتھ لے کر راجا کو تلاش کرتی رہی مگر راجا نہ ملا۔ رانی وزیر کے ساتھ جب محل میں لوٹی تو وزیر کی اولاد اس کے پیٹ میں پل رہی تھی۔ محل میں پہنچتے ہی رانی کو راجا کے محل میں لوٹ آنے کی خبر ملی۔ راجا نے رانی کو شک بھری نگاہوں سے دیکھا۔ مگر رانی نے راجا کو تلاش کرتے وقت آئی مشکلات اور تکلیفوں کا ذکر کیا تو راجا کا دل پسیج گیا۔ مگر شک کا کانٹا اسے برابر کچوکے دیتا رہا۔ راجا نربنسیا کے یہاں دو لڑکے پیدا ہوتے ہیں مگر بادشاہ غیر ملکی دورے پر ہونے کی وجہ سے اسے پتہ نہیں چلتا۔ جب وہ واپس راجدھانی پہنچتا ہے اور کیچڑ میں پھنسے ہوئے رتھ کو دو کمسن بچوں کو نکالتا ہوا دیکھتا ہے تو اس کے دل میں پھر اولاد کی تمنا سر اٹھاتی ہے۔ محل میں وہ دونوں بچے بادشاہ کو دوبارہ کھیلتے ہوئے نظر آتے ہیں تو بادشاہ کو تعجب ہوتا۔ رانی پیچھے سے آکر بچوں کا تعارف کراتی ہے کہ یہ آپ ہی کے بچے ہیں۔ بادشاہ کا شک اب یقین میں بدل جاتا ہے اور رانی کو اپنی پاکیزہ روی ثابت کرنے کا حکم دیتا ہے۔ رانی تپیا کرتی ہے۔ رانی کے کل دیوتا خوش ہوجاتے ہیں اور راجا کے روبرو رانی کی پاکیزہ روی کو ثابت کردیتے ہیں۔ یہ واقعہ اسطوری فضا لیے ہوئے ہے۔ کملیشور کہتے ہیں:

> रानी अपने कुल–देवता के मन्दिर पहुंची... अपने सतत्वि को सिध करने के लिए उन्होंने घोर तपस्या की। राजा देखते रहे कुल– देवता प्रसन्न हुए और उन्होंने अपनी दैवी शक्ति से दोनों बालकों को तत्काल जन्मे शिशुओं में बदल दिया।

रानी की छातियों में दूध भर आया, उनमें से धार फूट पड़ी जो शिशुओं के मुंह में गिरने लगी। राजा को रानी के सतीत्व का सबूत मिल गया। उन्होंने रानी के चरण पकड़ लिए और कहा तुम देवी हो। ये मेरे पुत्र हैं। और उस दिन से राजा ने फिर से राजकाल संभाल लिया... [19]

ترجمہ:

رانی اپنے کل دیوتا کے اندر پہنچی۔ اس نے اپنی عفت و پاکدامنی کو ثابت کرنے کے لیے بڑی ریاضت کی۔ بادشاہ دیکھتا رہا۔ کل دیوتا خوش ہوئے اور انھوں نے اپنی دیوی طاقت سے دونوں بچوں کو نوزائیدہ بچے میں بدل دیا۔ رانی کے پستانوں میں دودھ بھر آیا۔ ان میں دھار پھوٹ پڑی جو بچوں کے منھ میں گرنے لگی۔ بادشاہ کو رانی کی پاکدامنی کا ثبوت مل گیا۔ انھوں نے رانی کے قدم تھام لیے اور کہا تم دیوی ہو۔ یہ میرے بچے ہیں۔ اور اس دن سے بادشاہ نے پھر سے زمام اقتدار سنبھال لیا۔

جگ پتی۔ چندا کی اصل کہانی کے متوازی چلنے والی راجا کی کہانی یہاں ختم ہوجاتی ہے۔ مگر اصل کہانی میں جب چندا کولڑکا پیدا ہوتا ہے تو گاؤں بھر میں دونوں کی بدنامی ہوتی ہے۔ پن گھٹ پر عورتیں فقرے کستی ہیں۔ حجام کی دکان، درزی کی دوکان پر چندا کا ذکر ہوتا ہے۔ جگ پتی یہ سب سنتا ہے۔ اسے یہ بدنامی برداشت نہیں ہوتی اور وہ افیون اور تیل پی کر خودکشی کر لیتا ہے۔ اس نے مرنے سے قبل دو چٹھیاں لکھ چھوڑی ہیں۔ ایک چندا کے نام ہے اور اس میں کہا گیا ہے کہ اپنے بچے کو لے کر اپنے گھر آجائے۔ دوسری چٹھی میں اپنی خودکشی کے لیے اس نے کسی کو ذمہ دار نہیں ٹھہرایا۔ کملیشور نے اس کہانی کے ذریعہ اس احساس کو جگایا ہے کہ افلاس وغریبی کی وجہ سے چندا کا گناہ، گناہ ٹھہرا اور مال واقتدار کی وجہ سے رانی کا گناہ تقدس میں ڈھل گیا۔ سماج میں پھیلی افلاس وامارت کی یہ خلیج جب تک قائم رہے گی بدعملی اور گناہ دو مختلف میزانوں میں تولے جائیں گے۔ رانی کی پاک دامنی کو ثابت کرنے کے لیے کملیشور نے اسطوری روایت کا سہارا لیا

ہے۔ سماج میں پروان چڑھی یہ ایسی فکر ہے جو مذہب کی آڑ میں گناہ کے کفارے کی شدت کو کم کردیتی ہے۔ بقول رام درش متر:

नर–नारी के यौन–संबन्धों या प्रेम संबन्धों पर आर्थिकता का कितना गहरा दबाव है, उसका एहसास यह कहानी कराती है। मध्यवर्गीय रूचि अरूचि स्वतंत्र नहीं है, आर्थिक विषमता उसे विकृत करती रहती है, मारती रहती है और धीरे–धीरे रूचि ही नहीं आदमी भी मर जाता है। [20]

ترجمہ:

مرد و عورت کے جنسی رشتوں یا دوستانہ تعلقات پر مال و اسباب کا کتنا گہرا دباؤ ہے، اس کا احساس یہ کہانی کراتی ہے۔ متوسط طبقے کی پسند و ناپسند آزاد نہیں ہے۔ مالی امتیاز اسے سنگین تر بناتا جارہا ہے، مارتا رہتا ہے اور رفتہ رفتہ پسند ہی نہیں آدمی بھی مرجاتا ہے۔

اس جانب دارانہ تفریق کی شدت کو اجاگر کرنے کے لیے اس پوری کہانی میں کملیشور نے صرف ایک پیراگراف میں اسطور کا سہارا لیا ہے اور اس انداز سے اس تفریق کا تجزیہ کیا ہے کہ اس کی اثرانگیزی دیر تک قائم رہتی ہے۔ اس طرح کملیشور نے اسطوری فکر و خیال کو کہانی کی اثرآفرینی کے لیے استعمال کیا ہے اور اس قسم کے اسلوب میں وہ ہر جگہ کامیاب رہے ہیں۔ چنانچہ اس ضمن میں ان کی دوسری کہانیوں کو بھی دیکھا جاسکتا ہے۔ مثلاً 'جوکھم' کہانی شروع ہوتے ہی کملیشور نے سمندر کی اٹھتی ہوئی موجوں اور اس قدرتی منظر میں دور تک پھیلے ہوئے سمندر میں اس معمولی آدمی کو لمبی سڑک دکھادی۔ یہ اس شخص کا وہم تھا، پھر شہر کی اونچی اونچی عمارتوں کو وہ اوپر اٹھتا ہوا محسوس کرتا ہے۔ اس طرح پوری کہانی میں تحیر کا ماحول پیدا کرنے کی کوشش کملیشور نے کی ہے اور اساطیری روایت کی طرح افسانہ نگار نے 'جوکھم' میں استعجاب کی فضا گرمائی ہے۔ 'اتنے اچھے دن' مہاراشٹر میں پچھلی قحط سالی کے واقعہ سے متاثر ہوکر لکھی گئی کہانی ہے۔ تین تین سال متواتر قحط سالی کی وجہ سے لوگ روزی روٹی کمانے شکر کے کارخانے کے لیے ہڈیاں جمع کرنے لگ جاتے ہیں۔ کملیشور نے بدبودار ہڈیاں جمع کرنے والوں کی نفسیات کا تجزیہ بڑے انوکھے انداز میں کیا ہے۔ گھر کے کسی فرد کا انتقال ہوجانے پر شمشان بھومی سے ادھ جلی لاش کی ہڈیاں جمع کرنے میں

بالا اور کملی دونوں کو فرحت محسوس ہوتی ہے کہ ڈھیر ساری ہڈیاں یکجا انھیں مل گئیں۔ لیکن اس خوشی کے پیچھے جو کرب چھپا ہوا ہے، افسانہ نگار نے اس کے اظہار کے لیے کہانی کے پس منظر کو بھیانک بنا دیا ہے۔ خوف ہراس اور کرب و اضطرار کا اظہار کرنے کے لیے جس طرح اسطوری فضا قائم کی جاتی ہے اسی طریق کو کملیشور نے اس کہانی میں اپنایا ہے۔ ان کی ایک اور کہانی 'نیلی جھیل' میں جھیل کی منظر کشی میں بھی اسطوری عنصر غالب دکھائی دیتا ہے۔ اسی طرح 'اپنا اکانت' میں بعض افسانوی مناظر میں پریوں کی کہانیوں کی پر اسرار فضا کا اثر دکھائی دیتا ہے۔

اس تجزیے سے واضح ہو جاتا ہے کہ:

1 کملیشور کے افسانوی ادب میں اسطور کا سہارا لیا گیا ہے۔

2 انھوں نے اپنی تخلیقات میں ہندی اسطور کے ساتھ مصر، کریٹ، یونان اور ایران کی اساطیری شخصیات کا ذکر کیا ہے۔

3 کملیشور صرف تحظیظ یا تحیر کے لیے ہی اساطیر کا استعمال نہیں کرتے بلکہ واقعات کی توضیح بھی ان کے پیشِ نظر رہتی ہے۔

4 انسانی سماج سے سروکار رکھنے والی شخصیات کو کملیشور کے یہاں اسطوری شخصیات پر تفوق حاصل ہے۔

5 انھوں نے عصری سماجی حالات، انسانی کرداروں میں اور اسطوری روایات و اسطوری شخصیات میں تطابق قائم کرنے کی کوشش کی ہے۔

6 اسطور فکر اور سماجی افکار کو انھوں نے اپنے افسانوں میں باہم مربوط کیا ہے۔

7 اساطیر کے استعمال سے ان کے یہاں توہمات کو تقویت نہیں ملتی بلکہ باطل عقائد کمزور ہو جاتے ہیں۔

8 کملیشور کے یہاں اساطیر حقیقی دنیا کو روشن کر دیتے ہیں اور توہماتی فضا کے دبیز پردوں کو ہٹا دیتے ہیں۔

9 ان کے یہاں اساطیر، حقیقی زندگی کی پنہائیوں کو منکشف کرتے ہیں۔

10 انھوں نے اساطیر کے ذریعہ اپنے افسانوں کو ارضی سروکاروں سے جوڑا ہے۔

حواشی

1 डॉ0 जयकिशन प्रसादः 'हिन्दी साहित्य की प्रवृत्तियाँ' 90 संस्करण विनोद पुस्तक मन्दिर आगरा 1977, पृ क्र0 713

2 कमलेश्वरः 'कितने पाकिस्तान': राजपाल एन्ड सन्ज़ दिल्ली 15वां संस्करण 1911 पृ0 29

3 वही, पृ0 44

4 ڈاکٹر قاضی عابد' اردو افسانہ اور اساطیر' شعبۂ اردو، زکریا یونیورسٹی ملتان، 2002، ص283 اور 286

5 منشی پریم چند (مرتبہ عتیق احمد صدیقی) 'مضامین پریم چند' انجمن ترقی اردو کراچی، 1981، ص61

6 हजारी प्रसाद द्विवेदी 'निबंध संग्रह' साहित्य भवन इलाहाबाद 1966 पृ0 95–118

7 ڈاکٹر سید یحییٰ نشیط' اسطوری فکر و فلسفہ' (اردو شاعری میں) اصول پبلی کیشنز، پونے 2008، ص16

8 بحوالہ نگار (خدا نمبر) لکھنؤ جنوری فروری 1956، ص22

9 कमलेश्वर 'कितने पाकिस्तान' पृ0 29

10 वही, पृ0 29

11 مولانا نیاز فتح پوری' کیوپڈ اور سائیکی' (بحوالہ) نگار (خدا نمبر) ص36

12 कमलेश्वर 'समुद्र में खोया हुआ आदमी' पृ0 42

13 कमलेश्वर 'लौटे हुए मुसाफिर' पृ0 58

14 कमलेश्वर 'आगामी अतीत' पृ0 68

15 कमलेश्वर 'एक सड़क सत्तावन गलियाँ, हंस प्रकाशन, पृ0 300

16 कमलेश्वर 'नागमणि' (उदधुत 'हिन्दुस्तानी ज़बान') जुलाई.. सित. 2012 मुबंई 37

17 मधुकर सिंह (संपादक) 'कमलेश्वर' 'शब्दाकार' दिल्ली, पृ0 162

18 हिन्दुस्तानी ज़बान त्रैमासिक शाधे पात्रिका (सूर्यनारायण खासुमेःनागमणिका पुनरपाठ), जुलाई... 2012, पृ0 32

19 कमलेश्वर 'चर्चित कहानियाँ' (राजा निरबंसिया) सामयिक प्रकाशन दिल्ली प्र0 सं 1993 पृ0 28

20 मधुकर सिंह (संपादक) 'कमलेश्वर': शब्दाकार दिल्ली पृ0 124

حرف آخر

اساطیر ایک ہمیشہ جاری رہنے والا تخلیق کا سرچشمہ ہے۔ جس نے فلسفے، مذہب اور اخلاق پر گہرے اثرات قائم کیے ہیں۔ رقص، موسیقی، ڈرامہ، مجسمہ سازی، شاعری اور فکشن کے ابتدائی آثار بھی اساطیر ہی میں ملتے ہیں۔ اساطیر انسانی تہذیب کے طویل سفر کا آغاز بھی ہیں۔ انسانی تہذیب کے ہر دور میں اسطور نے رہنمائی کی ہے۔ ان سے ہمیں یہ علم ہوتا ہے کہ قدیم انسان نے فطرت، فوق الفطرت قوتوں اور دنیا کو کیا معنی دیے تھے۔ اگر چہ ان میں تخیل کی کارفرمائی زیادہ ہے لیکن تخیل انسانی تجربے سے کوئی الگ چیز نہیں ہے۔ قبائلی ذہن جس طور پر چیزوں کو اخذ کرتا تھا، انھیں نت نئے نام دیا کرتا تھا۔ آس پاس کی چیزوں سے اس کا جو رشتہ تھا، اس کے جو خوف تھے، اس کے جو شکوک اور جو سوال تھے۔ اساطیر میں انھیں زبان دی گئی ہے۔ افسانوی ادب میں بھی انسانی زندگی کے حقائق کو مجازی زبان میں پیش کیا جاتا ہے۔ اس میں بھی تخیل ہی کی کارفرمائی ہوتی ہے۔

آج کا افسانہ نگار آج کے تقاضوں کے مطابق اسطور سازی کرتا ہے۔ جیسا کہ راجندر سنگھ بیدی، انتظار حسین، کملیشور اور راہی معصوم رضا کے فن میں ہمیں نظر آتا ہے۔ ان میں انتظار حسین ابھی حیات ہیں۔ ان کے علاوہ جوگندر پال، سریندر پرکاش، غیاث احمد گدی، رتن سنگھ، دیوندر ستیارتھی، قرۃ العین حیدر اور نیر مسعود کے افسانے بھی اساطیری ذہن کے مظہر ہیں۔ ان فکشن نگاروں کے یہاں ایسی کئی جہتیں ملتی ہیں جو ہمارے ذہن کو اساطیر کی طرف

منعطف کر دیتی ہیں۔ جوگندر پال، خالدہ حسین اور غیاث احمد گدی کے فکشن کی فضا میں جس قسم کی پُراسراریت ملتی ہے اسے صرف ایک اساطیری ذہن ہی خلق کر سکتا ہے۔ یہی چیز سریندر پرکاش کی 'باز گوئی' اور دوسری کہانیوں میں ملتی ہے۔ اقبال مجید کی کئی کہانیاں اسطور پر مبنی ہیں۔ ان حضرات کے علاوہ اور نئے لکھنے والوں کے فکر و فن میں بھی اسطور سازی ایک رجحان کی حیثیت رکھتی ہے۔ یہ رجحان ہمیشہ جاری رہنے والا رجحان ہے۔ جب تک افسانے لکھے جاتے رہیں گے۔ شاعری ہوتی رہے گی۔ اسطور سازی کا عمل بھی جاری رہے گا۔

کتابیات

1 ارتضیٰ کریم، انتظار حسین: ایک دبستان' ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی 1994

2 اطہر پرویز، اوڈیسی' ترقی اردو بورڈ، نئی دہلی 1983

3 الطاف احمد قریشی، ادبی مکالمے، مکتبہ عالیہ لاہور 1986

4 انتظار حسین، آخری آدمی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی 1997

5 انتظار حسین، شہر افسوس، موڈرن پبلشنگ ہاؤس دہلی، 1980

6 انتظار حسین، علامتوں کا زوال، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 1983

7 انتظار حسین، قصہ کہانیاں، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور 1994

8 انوار احمد، اردو افسانہ: تحقیق و تنقید، بیکن بکس، ملتان، 1986

9 انور صدیقی، ساخت و شناخت، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی 1993

10 تبسم کاشمیری، لا=راشد، نگارشات، لاہور، 1994

11 ثوبان سعید، فرہنگ تلمیحات، دہلی، 2011

12 جمیل جالبی، قومی انگریزی اردو لغت، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی 1993

13 راجندر سنگھ بیدی، کوکھ جلی، مکتبہ جامعہ دہلی، 1981

14 راجندر سنگھ بیدی، اپنے دکھ مجھے دے دو، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، دہلی، 1986

15 راجندر سنگھ بیدی، ایک چادر میلی سی، مکتبہ جامعہ دہلی، 1983

16 راجندر سنگھ بیدی، گرہن

17 راہی اور ان کا رچنا۔سنسر' (راہی جوجیون جئے) پروفیسر کنور پال سنگھ: شلپاین دہلی، 2004

18 راہی معصوم رضا' آدھا گاؤں': شری راما نند سرسوتی پستکالیہ اعظم گڑھ 2003

19 راہی معصوم رضا: 'ہمت جونپوری'، شیدا کار، دہلی 1949

20 سلیمان اطہر جاوید (مرتبہ)، عزیز احمد کے افسانے، حیدرآباد، 1976

21 سوزان کے لینگر 'فلسفے کا آہنگ' ترجمہ زاہد ڈار، لاہور 1962

22 سوزان کے لینگر 'فلسفے کا نیا آہنگ' (Philosophy in a New Key) فرینکلن پبلی کیشنز، لاہور، 1966

23 سید حامد، اردو شاعری میں مستعمل تلمیحات و مصطلحات، بھوپال، 1977

24 سید یحییٰ نشیط، اسطوری فکر و فلسفہ، اصول پبلی کیشنز، پونہ 2008

25 سی۔اے قادر، کشاف اصطلاحاتِ فلسفہ، بزمِ اقبال لاہور، 1994

26 ظہورالدین، کہانی کا ارتقا، انٹرنیشنل اردو پبلی کیشنز، نئی دہلی 1999

27 عتیق احمد صدیقی (مرتبہ)، مضامین پریم چند، انجمن ترقی اردو کراچی، 1981

28 عتیق اللہ، ترجیحات، دہلی 2005

29 عتیق اللہ، بیانات، کتابی دنیا، دہلی 2011

30 عتیق اللہ، ادبی اصطلاحات کی وضاحتی فرہنگ، اردو مجلس دہلی، 1996

31 قاضی عابد، اردو افسانہ اور اساطیر، شعبۂ اردو، زکریا یونیورسٹی ملتان، 2002

32 قرۃ العین حیدر، روشنی کی رفتار، ایجوکیشن بک ہاؤس علی گڑھ، 1982

33 کلیم الدین احمد، جامع انگلش اردو ڈکشنری، جلد سوم، ترقی اردو بورڈ نئی دہلی

34 کلیم الدین احمد، فرہنگِ ادبی اصطلاحات، ترقی اردو بورڈ دہلی 1986

35 گوپی چند نارنگ، ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات، ایجوکیشنل ہاؤس دہلی، 1993

36 ممتاز حسین، باغ و بہار، اردو ٹرسٹ، کراچی، 1958

37 منظر اعظمی، اردو میں تمثیل نگاری، انجمن ترقی اردو، دہلی، طبع دوم 1992

38 مولانا سعد حسن یوسفی (مرتبہ)، شمائل ترمذی: راشد کمپنی دیوبند 1344ھ

39 مولوی عبدالحق، دی اسٹینڈرڈ انگلش اردو ڈکشنری، جے ایس سنت سنگھ اینڈ سنز، چوڑی والان، دہلی

40 مہدی جعفر، اردو افسانے کے افق، نصرت پبلشرز لکھنؤ، 1964

41 وہاب اشرفی، راجندر سنگھ بیدی کی افسانہ نگاری، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی 1994

رسائل

1 ادبی دنیا لاہور، مارچ 1955

2 الفاظ، علی گڑھ، مئی اگست 1981

3 ایوان اردو، دہلی، مئی 2012

4 بادبان، کراچی جلد: 3 شمارہ: 4

5 تخلیق، پاکستان، مارچ 2011

6 شاعر، ممبئی شمارہ 8، اگست 1980

7 شیرازہ، حیدرآباد (پاکستان)، جون 1966

8 مکالمہ، کراچی، شمارہ 3

9 نقوش، لاہور، مارچ 1949

10 نگار، لکھنؤ جنوری فروری 1956

ہندی کتب

1 डॉ0 जयकिशन प्रसादः 'हिन्दी साहित्य की प्रवृत्तियाँ' 90 संस्करण विनोद पुस्तक मन्दिर आगरा 1977,

2 डॉ0 नगेन्द्र मानविकी परिभाषा कोश, साहित्य खंड ;म्दबलबसवचंमकपं वभ्िउंदपजपमेए स्पजमतंजनतमद्ध राजकमल प्रकाशन, दिल्ली 1965

3 कमलेश्वर 'एक सड़क सत्तावन गलियाँ, हंस प्रकाशन

4 कमलेश्वर 'समुद्र में खोया हुआ आदमी'

5 कमलेश्वर 'चर्चित कहानियाँ' (राजा निरबंसिया) सामयिक प्रकाशन दिल्ली प्र0 सं 1993

6 कमलेश्वर 'नागमणि' (उद्धृत 'हिन्दुस्तानी ज़बान') जुलाई.. सित. 2012 मुबई

7 कमलेश्वर 'आगामी अतीत'

8 कमलेश्वर 'लौटे हुए मुसाफ़िर'

9 कमलेश्वरः 'कितने पाकिस्तान': राजपाल एन्ड सन्ज़ दिल्ली 15वां संस्करण 1911

10 मधुकर सिंह (संपादक) 'कमलेश्वर': शब्दाकार दिल्ली

11 हिन्दुस्तानी ज़बान त्रैमासिक शाधे पात्रिका (सूर्यनारायण खासुमेःनागमणिका पुनरपाठ), जुलाई.. 2012,

12 हजारी प्रसाद द्विवेदी 'निबंध संग्रह' साहित्य भवन इलाहाबाद 1966

13 प्रो0 कुँवरपाल सिंहः 'राही और उनकी रचना–संसारः शिल्पायन दिल्ली 2004

14 राही मासूम रज़ाः हिम्मत जौनपुरी – शब्दकार दिल्ली 1969

15 राही मासूम रज़ाः दिल एक सादा कागज़ः राजकमल प्रकाशन दिल्ली 1973

English books

1 "Literary Criticism: a Short Story." by William K. Winsatt, J.R.& Cleauth Brooks, Oxford & IBH Publishing Co., New Delhi, 1957

2 'Myths of the Hindus & Buddhists' by Sister Nivedita, George, & Co. London, 1926

3 A Dictionary of Literary Term, by, J. A Cuddon

4 A Dictionary of Literary Terms, by Sylvan Bernet & others, Constable & Co. Ltd, London 1964

5 A Dictionary of Modern Literary Terms, Roger Fowler, Routledge & Kegan Paul, Ltd, London, 1973

6 A Dictionary of Psychology, by Atkinson, E. Berne & Woodworth, IVth, edition, 1987 Drysdale Publishers. Inc. U.S.A.

7 Concise of Glossary of Contemporary Literary Theory, IInd, edition, 1994 edited by, Jeremy Hawthorn.

8 Dictionary of Philosophy, Edited by 1. Frolov, IInd revised edition, Progren Publishers, Mascow, 1967

9 Encyclopaedia of Britanica, Vol-24, XVth edition, London

10 Everyman's Encyclopaedia- Vol-VII J.M. Dent & Sons Ltd, London, 1978

11 Gagan Raj 'Dictionary of Literary Terms' Anmol Publication, New Delhi 1992

12 J. G. Frazer, The Golden Bough, 1936

13 John Dowson: Hindu Mythology & Religion Rupa Publications, Delhi 2009

14 Key Concept in Cultural Theory, Rovtedge, London, reprint 2004

15 Levi-Strass, Mythologies 1973

16 Longman New Universal Dictionary , G&C Merrian Company and Longman Group Ltd. 1982

17 Longman Twentieth Century Literature, by A.C. Ward, Longman Group Ltd, Harlow, Essex.

18 Oxford Dictionary of Thesaurus

19 Spence, Lewis: An Introduction fo Mythlogy: GG Harper & Co Cydney 1921

20 The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms, Oxford University, Press 2004, New York

21 The Encyclopedia of Amricana International Edition U.S.A, 1950, vol.19

22 The New Encyclopaedia of Britanica Vol.24, 15th edition, 2003

23 The New International Webster Comprehensive Dictionary of the English Language, Deluxe Encyclopedia, edition U.S.A. 2004

24 The New Webster, International Encyclopaedia, 1991, U.S.A

25 The Ultimate Encyclopaedia of Mythology, by Arthur Cotterell & Rachel Storm Anness Publishing Ltd. London, 2010

زیر نظر کتاب 'اردو ہندی فکشن میں اساطیر' کے مصنف ناز قادری نے اس کتاب میں اصولی مباحث کے بعد اردو اور ہندی کے فکشن رائٹرز کے حوالے سے ایک اہم کام سرانجام دیا ہے۔ اساطیر ایک ایسا موضوع ہے جو بہت دنوں سے اردو فکشن کی دلچسپی اور تنوع میں اضافہ کرتا رہا ہے۔ اس کے ساتھ ہی ہماری تہذیبی اور ثقافتی روایتوں سے ہمارا رشتہ بھی جوڑتا ہے۔ ادب کی کون کون سی خصوصیات ہیں جن پر اساطیر اور مہماتی قصوں کا اطلاق ہو سکتا ہے۔ تخلیقی ادب کی وہ کون سی خصوصیات ہیں جو اس کو دوسری تحریروں سے الگ اور ممتاز کرتی ہیں۔ افسانوی ادب میں اساطیر کا مطالعہ کیوں اور کس لیے کیا جاتا ہے۔ مذکورہ سبھی باتوں کو بھی اس کتاب میں تلاش کرنے کی سعی کی گئی ہے نیز یہ بھی بتایا گیا ہے کہ اردو ادب نے اساطیر کو کس طور پر اخذ کیا ہے۔ اردو میں راجندر سنگھ بیدی اور انتظار حسین کے فکر و فن میں اس کی نوعیت کیا ہے۔ ہندی میں کملیشور اور راہی معصوم رضا کے فکشن میں اساطیر کے اثرات کس شکل میں سامنے آئے ہیں۔ بہرحال ایسے میں یہ مطالعہ بے حد اہم اور کارآمد بن جاتا ہے۔

ناز قادری فکشن، تحقیق و تنقید اور شاعری کے ذریعہ اردو ادب میں متعارف ہیں۔ ان کی دلچسپی کا موضوع 'اردو ناول میں خواتین کا حصہ' اور 'صغرا ہمایوں مرزا کی سماجی اور علمی خدمات' ہیں جس پر انھیں پی ایچ ڈی اور ڈی لٹ کی ڈگری تفویض کی گئی۔ پروفیسر ناز قادری کی تصنیفات میں 'سحر البیان ایک مطالعہ' (تنقید)، 'دریافت' (تحقیق و تنقید)، 'لمحوں کی صدا' (غزلیں)، 'اردو ناول کا سفر' (تاریخ و تنقید)، 'زاویے' (تحقیق و تنقید)، 'چراغ حرا' (نعتیں)، 'صحرا میں ایک بوند' (غزلیں)، 'وہ ایک بات' (افسانے)، 'رنگ شکستہ' (غزلیں) اور 'سلسبیل نور' (نعتیں) وغیرہ شامل ہیں۔

وہ درس و تدریس اور تصنیف و تالیف کے شعبہ میں نمایاں کارکردگی کے لیے متعدد انعامات سے سرفراز ہو چکے ہیں۔ بی آر اے بہار یونیورسٹی، مظفرپور کے شعبہ اردو کی سربراہی کے فرائض بھی انجام دے چکے ہیں۔ بہرحال ان کے پاس مضامین اور کتابوں کا ایک ایسا ذخیرہ ہے جس سے ان کی دلچسپی کے میدان کی وسعت کا پتہ چلتا ہے۔ ان کی یہ کتاب 'اردو ہندی فکشن میں اساطیر' بھی خاصی اہمیت کی حامل ہے۔

ISBN: 978-93-89612-84-4

9 789389 612844

₹ 150/-

NCPUL
New Delhi

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان
وزارت تعلیم، حکومت ہند
فروغ اردو بھون، ایف سی، 33/9،
انسٹی ٹیوشنل ایریا، جسولا، نئی دہلی۔ 110025